



De L'HARMONIE

Dans ses rapports avec le culte religieux.

ÉTUDES ABRÉGÉES

OFFERTES AU CLERGÉ DE FRANCE,

PAR

L'Abbé Pierre.

De omni corde suo laudavit Dominum....... et stare fecit cantores contrà altare, et in sono eorum dulces fecit modos. Et dedit in celebrationibus decus.

Ecclés. XLVII, 10, 11, 12.

METZ,
CHEZ VERRONNAIS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE-LITHOGRAPHE ET ÉDITEUR,
RUE DES JARDINS, N.° 14.
PARIS,
CHEZ GAUME, LIBRAIRE, RUE DU POT-DE-FER-SAINT-SULPICE, N.° 5.
1838.





De L'HARMONIE

Dans ses rapports avec le culte religieux.

ÉTUDES ABRÉGÉES

OFFERTES AU CLERGÉ DE FRANCE,

PAR

L'Abbé Pierre.

De omni corde suo laudavit Dominum....... et stare fecit cantores contrà altare, et in sono eorum dulces fecit modos. Et dedit in celebrationibus decus.

Ecclés. XLVII, 10, 11, 12.

METZ,
CHEZ VERRONNAIS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE-LITHOGRAPHE ET ÉDITEUR,
RUE DES JARDINS, N.° 14.

PARIS,
CHEZ GAUME, LIBRAIRE, RUE DU POT-DE-FER-SAINT-SULPICE, N.° 5.

1838.



De
L'HARMONIE
Dans ses rapports avec le culte religieux.

ÉTUDES ABRÉGÉES

OFFERTES AU CLERGÉ DE FRANCE,

PAR

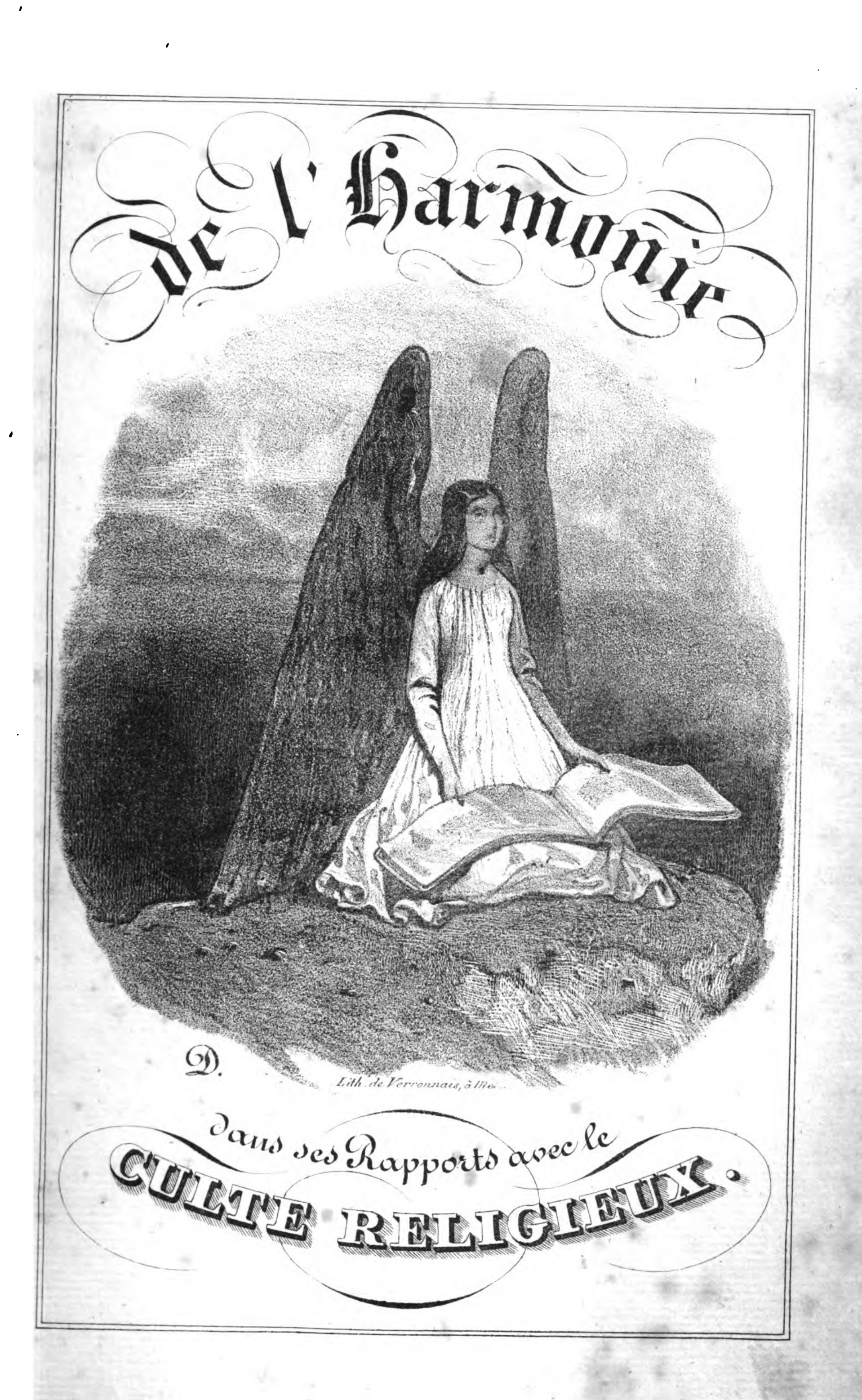
L'Abbé Pierre.

De omni corde suo laudavit Dominum....... et stare fecit cantores contrà altare, et in sono eorum dulces fecit modos. Et dedit in celebrationibus decus.

Ecclés. XLVII, 10, 11, 12.

METZ,
CHEZ VERRONNAIS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE-LITHOGRAPHE ET ÉDITEUR, RUE DES JARDINS, N.° 14.
PARIS,
CHEZ GAUME, LIBRAIRE, RUE DU POT-DE-FER-SAINT-SULPICE, N.° 5.

1838.


de l'Harmonie
D.
Lith. de Verronnais, à Metz.
dans ses Rapports avec le
CULTE RELIGIEUX.

Nous avons lu avec intérêt la Préface de cet Ouvrage, et nous ne pouvons qu'applaudir à la pensée de l'Auteur.

Metz, le 16 Octobre 1837.

BEAUVALLET,
Vicaire général.

Augustin-Louis de MONTBLANC, par la miséricorde divine et la grâce du Saint-Siège apostolique, Archevêque de Tours:

Nous avons lu avec un vif intérêt les Études d'Harmonie *de M. l'abbé Pierre*, et nous croyons devoir recommander tout particulièrement à MM. les Ecclésiastiques cet excellent ouvrage, qui, en conservant au plain-chant sa simplicité et sa pureté premières, doit lui donner plus de mesure, de noblesse et d'harmonie.

Donné à Tours sous le seing de notre Vicaire général le 1.er *Mars* 1838.

D. DUFÊTRE, *Vic. gén.*

Cet ouvrage a mérité aussi les suffrages des Evêques de Strasbourg, de Saint-Dié, qui l'ont recommandé à leurs diocèses, et de plusieurs autres qui l'ont honoré de leur souscription.

Il a obtenu également l'approbation du Congrès scientifique dans sa V.e session, séant à Metz l'année 1837.

PRÉFACE.

Toutes les beautés de la création sont l'œuvre de Dieu. Elles ne vivent que pour lui, et n'ont d'autre fin que de retourner à lui. Or, une des plus pures et des plus douces jouissances de l'homme, au témoignage des âmes sensibles, est celle qui résulte de l'harmonieuse combinaison des sons entre eux, indiquée par la nature elle-même, et par les propriétés physiques de l'air où ils se développent. De même que la parole, transmise par le véhicule de l'air à nos organes, devient l'aliment de nos intelligences, de même l'harmonie, avec ses combinai-

sons simples et pures, arrive jusqu'à l'âme, l'enchaîne sans efforts, la détache des sens grossiers et charnels, l'élève dans une région où elle se sent plus libre, plus forte, plus généreuse, la rend plus propre à la prière et la rapproche de Dieu.

Il est facile de comprendre ici que je ne parlerai point de cette harmonie déchue de sa grandeur céleste, pour se prêter aux folles joies de ce monde, ni de ces auteurs qui, pour plaire à leurs contemporains, ont prostitué leur talent à des goûts légers ou dépravés. Mon dessein n'a été que de rappeler que la musique est essentiellement religieuse; que sa beauté, sa force et sa vie sont dans la pompe et dans les solennités du culte, qui rapproche la créature de son Dieu; qu'elle n'est belle et ravissante que là où les hommes sont réunis de cœur et de pensée, puisque, par la volonté même du Créateur, ses accents ne sont possibles qu'à la multitude; mon dessein n'a été que de faire comprendre à tous qu'il est du devoir du clergé catholique de profiter des études et des découvertes modernes dans la science de l'harmonie, pour la mettre en rapport avec les besoins du culte, et que s'il est inconvenant que ses plus beaux accents soient réservés aux folles joies du monde, tandis qu'ils sont inconnus dans nos temples, il n'est pas moins affligeant pour l'âme pieuse qui vient prier dans le recueille-

ment de la maison de Dieu, d'y être distraite par des airs profanes qui rappellent quelquefois les orgies de la scène.

Ce n'est point une réforme que je prêche, quoiqu'on puisse la tenter innocemment dans une question nullement dogmatique, et aussi simple que celle de savoir quelle est l'harmonie, quel est le chant qui convient le mieux pour élever l'âme dans la prière, et l'occuper pieusement durant la célébration des saints mystères. Je serais désolé le premier de toucher à ces poésies, à ces chants du moyen-âge, si simples, si gracieux, si touchants par leur naïveté; car ceux qui s'en mêleraient aujourd'hui, n'en auraient ni la science ni l'inspiration, et ne pourraient que déchirer nos souvenirs et affliger la piété. Mais je demande que la forme et les moyens d'exécution soient en harmonie avec la science de nos jours, non seulement dans l'intérêt de la pompe religieuse elle-même, et de notre beau plain-chant, mais aussi pour ne pas donner aux indifférents de nos jours les moyens de prétexter qu'on leur déchire les oreilles (1); et j'ai la ferme conviction qu'en présence

(1) Telle a été de tout temps l'intention de l'Église, d'exhorter les fidèles à la ferveur et à la piété par l'harmonie des chants religieux, comme on le voit par ces paroles d'un concile :

Psalmi in Ecclesiâ non cursim et excelsis atque inordinatis seu

d'une foule de nos pieuses et naïves mélodies du moyen-âge, exécutées avec le prestige de l'harmonie et de l'instrumentation modernes, la plupart des conceptions si vantées de nos jours seraient pâles et sans vie.

Et qu'ont fait à ce sujet les Pères de l'Église, les saints évêques, les papes qui se sont occupés des chants religieux? Pour fixer l'attention des fidèles et ranimer leur piété pendant les saints mystères, ils ont employé toutes les ressources du chant qui était à leur disposition. Mais c'était quelque chose de bien rude encore que ces premiers éléments, et ils se fussent trouvés bien heureux

---

intemperatis vocibus, sed planè ac dilucidè et cum compunctione cordis recitentur: ut et recitantium mens illorum dulcedine pascatur, et audientium aures illorum pronuntiatione demulceantur.

Conc. Aquisgr. ann. 816.

Qui chori officiis astrictus est, ad chori disciplinam sese instruat.

Conc. Mediolan. V. ann. 1579.

Cantus et soni graves sint, pii ac distincti, et domui Dei ac divinis laudibus accommodati, ut ad pietatem auditores excitentur. Cantores, ubi fieri potest, clerici sint.

Conc. Mediolan. ann. 1565.

Voici un extrait des Statuts diocésains de Metz:

Officii divini pars neutiquam parvipendenda est cantus. In eo ordinando sanctus Gregorius, magnus ille pontifex, maximam dili-

s'ils avaient pu connaître les notions que l'expérience a justifiées de nos jours. Ce fut néanmoins à ces premiers efforts que la musique fut redevable des progrès qu'elle a faits jusqu'aujourd'hui, car elle n'existait même point alors. De loin en loin, avant cette époque, l'histoire parle de quelque Pan ou de quelque Tyrtée dont l'organisation, tout extraordinaire alors, inventa des accents mélodieux; mais leur science, regardée comme surnaturelle, mourait avec eux, car ils n'en savaient point eux-mêmes les éléments. Quelques-uns même furent jugés et punis sévèrement pour avoir osé quel-

---

gentiam et peritiam exhibuit, ità ut cantus ecclesiasticus ex ejus nomine cantus gregorianus appellatus sit. Nostra verò Ecclesia metensis scholam habuit inter omnes Galliarum Ecclesias celeberrimam, ad quam undiquè convenire cantores jubebantur, ut ab ejus magistris erudirentur. Hanc Ecclesiæ nostræ antiquam gloriam æmulentur pastores, et studeant ut non tantùm illi qui chorum tenent, sed et ipsi hanc artem apprimè calleant. Non mediocri laude populus christianus illos effert, qui benè cantant, sicut eos qui benè concionantur. Admodùm placet et allicit accurata, decora dulcisque cantûs melodia, mentes religiosâ lætitiâ perfundit, divini cultûs majestati plurimùm adjicit, corda ad cœlestia desideria erigit, et Christi fidelium, in terris militantium, voces cantibus et hymnis consociat, quibus Ecclesia in cœlis triumphans Deum ter sanctum laudat et glorificat.

ques tentatives dans les progrès de cette science. Tel fut le jugement des magistrats de Sparte qui vouèrent Timothée, et avant lui le fameux Terpandre de Lesbos, à la vindicte publique, pour avoir ajouté quelques cordes à une lyre ou cithare qui n'en avait qu'un trop petit nombre, et suspendirent son instrument à la voûte du temple *Skias*, en signe d'infamie. Et cependant nous avons tout lieu de croire que la Grèce possédait une musique grave et sévère, en harmonie avec la pompe de ses jeux olympiques et de ses rites sacrés. Nous verrons tout à l'heure quels sont les motifs que nous avons pour le croire, et quel est le souvenir que nous en avons conservé.

La régénération que les souverains pontifes et le culte catholique exerçaient alors dans la société se fit donc aussi remarquer dans l'art de la musique : il ne leur fut pas plus étranger que la peinture, l'architecture et tous les beaux-arts qu'ils protégeaient. Pourquoi le clergé catholique refuserait-il de se mettre à la tête du mouvement qui s'opère encore aujourd'hui dans les sciences et dans les arts? C'est sa place. Au moyen-âge, les plus beaux accents sortaient du fond des cloîtres et de la solitude; pourquoi ceux de nos temples ne seraient-ils pas plus harmonieux que ceux de nos théâtres? Ne doivent-ils pas au contraire être empreints de ce cachet céleste qui

leur appartient de préférence? L'harmonie, fille des cieux, en descendant parmi nous, doit d'abord s'arrêter dans nos églises avant de se faire entendre ailleurs, et sa parole magique, répétée de bouche en bouche, publiera les louanges et deviendra l'écho de celui qui l'a envoyée aux hommes comme l'action la plus puissante pour captiver et enchaîner leur volonté.

En un mot, il est certain qu'en présence des ressources de l'harmonie, aussi suave, aussi puissante qu'elle l'est aujourd'hui, les notions du plain-chant grossièrement exécuté sont sans couleur et sans énergie. Or, il serait honteux que ces ressources fussent ignorées plus long-temps du clergé, dont la place, nous l'avons dit, est à la tête de tout progrès raisonnable. Il se trouverait parmi ses membres des âmes plus inspirées du ciel et plus capables de créer de ces douces harmonies que nous demandons en vain aux théâtres, dont les auteurs ne peuvent point nous comprendre; car nos pensées, notre foi, nos désirs, nos espérances, notre amour, ne sont point les leurs.

Ce petit traité élémentaire m'a semblé bien propre à remplir ce but par des notions simples, précises, à la portée même de ceux qui ne pouvant se procurer un maître d'harmonie, auraient quelques dispositions à comprendre cet art. Il suffira d'un pauvre et modeste piano,

ne fût-il que de deux octaves, pour comprendre les leçons de ce traité, écrire d'après les règles, et accompagner le plain-chant d'une harmonie pure, correcte et sévère.

Je le répète encore, ce n'est donc point une destruction que je tente, c'est un progrès, une amélioration. Il y a dans le plain-chant des mélodies qui sont chose sacrée, même chose inimitable, et je croirais les compositeurs ingénieux de nos jours bien embarrassés s'il leur fallait faire du sublime avec la voix rauque et martelée de quelques chantres grossiers, soutenus par un instrument rude et inégal, et chantant à l'unisson devant un pupitre, après quinze jours d'étude. Mais ces chants ne sont point, comme on l'a prétendu, essentiellement mélodie, et s'ils l'ont été jusqu'à ce jour, c'est faute de plus grandes ressources; ils ne peuvent que s'enrichir de la douce puissance de l'harmonie. Qu'on en juge par la magique impression qu'ils causent étant chantés sur un orgue qui les revêt de tout son pouvoir harmonique. Saint Augustin racontant la douce et vive émotion qu'il éprouvait en écoutant ces chants sacrés, écrivait: « Je pleurais à toutes larmes, et j'avais tant de bonheur à pleurer! » « *Et currebant in oculis lacrymæ, et benè mihi erat cum eis.* » Or, quelle est l'âme sensible qui ne se sent frémir depuis la plante des pieds

jusqu'aux cheveux, en entendant un peuple tout entier, agenouillé sur les dalles du temple, chanter une de ces hymnes religieuses, plus vieilles encore que les voûtes où elles retentissent, lorsque la voix puissante de l'orgue, comme un sourd mugissement, lui prête toute sa magie! Cette émotion de larmes et de bonheur, dont parle saint Augustin, est malheureusement trop rare, parce qu'il y a trop peu d'églises où le chant ecclésiastique soit exprimé avec cette dignité qui lui convient. Il faudrait pour cela que chaque membre du clergé fût capable de juger par lui-même de la bonne et de la mauvaise harmonie, pour écarter des chants religieux tout ce qui pourrait en offenser la beauté; tandis que pour la plupart du temps nos oreilles sont à la merci d'un mauvais accompagnateur ou instrumentiste qui défigure les phrases les plus simples du plain-chant par une harmonie rude et sauvage, et loin d'inspirer de la piété, rebute les fidèles en détruisant le charme que donne à la prière une musique suave et mélodieuse. Cette observation est d'une expérience bien simple et à la portée de tous; car, tandis que j'ai vu souvent les fidèles, distraits par la voix rauque et inégale de chantres grossiers, donner des signes d'impatience, froncer le sourcil au lieu de prier, d'un autre côté j'ai vu souvent couler les larmes d'une tendre piété dans un religieux

et profond recueillement, inspiré par quelque chant simple et naïf, ou par quelque harmonie simple également et sans fard.

Avant d'entrer en cette matière, nous allons jeter un coup d'œil rapide sur tout ce qui a été tenté jusqu'à ce jour, c'est-à-dire, examiner l'origine, les développements et les phases diverses du plain-chant tel que nous l'avons encore de nos jours.

Nous n'avons, dans les premiers siècles de l'Église, aucune trace de livres élémentaires en ce genre, car la musique n'avait encore réuni aucun de ses éléments. Ce fut seulement vers la fin du quatrième siècle qu'un archevêque de Milan, saint Ambroise, recueillit toutes les notions de cette époque pour en composer ce qu'on appelle le chant ambroisien. C'était seulement depuis quelques années que l'usage s'était introduit de chanter dans les assemblées des fidèles. Saint Augustin, dans son livre des *Confessions*, en rapporte l'origine. « Cette pratique si consolante et si édifiante, dit-il, n'était pas très-ancienne dans cette église, et il n'y avait guère plus d'un an qu'elle y était établie (1); voici quelle en avait été l'occasion:

« L'impératrice Justine, mère du jeune empereur

---

(1) Confess. de saint Augustin, livre IX, chap. 7.

Valentinien (1), persécutant votre saint prêtre Ambroise par le transport d'un faux zèle pour l'hérésie arienne, dont elle s'était laissé prévenir (2), celui-ci avait été obligé de se retirer dans son église. Son peuple, dont il était chèrement aimé et qui avait beaucoup de piété, se tenait auprès de lui, décidé à mourir avec son évêque. Ma mère, votre fidèle servante, plus touchée que personne du péril où elle voyait ce saint homme, s'y tenait aussi sans en sortir, toujours des premières aux saints exercices des veilles et de la prière, et n'ayant de vie que pour cela. Moi-même, sans avoir encore une certaine ferveur que donne en parcilles choses le feu de votre Saint-Esprit, je ne laissais pas de me ressentir du trouble et de la consternation où était toute la ville. Comme donc les choses traînaient en longueur, et qu'on craignait que ce peuple, enfermé dans l'église, ne succombât enfin à l'ennui, on eut recours au chant des psaumes que l'on établit, suivant la pratique des Églises d'Orient. Depuis ce temps-là cette sainte institution a toujours subsisté dans l'Église de Milan, et presque toutes

(1) Il était alors à Milan, avec toute sa cour.

(2) Saint Ambroise avait refusé à l'impératrice une église pour les ariens.

les Églises du monde l'observent présentement à son exemple. »

Voilà donc l'époque de l'origine du chant ecclésiastique bien précisée. Quelques Eglises chantaient en Orient, à cause du voisinage de la Grèce; mais ces chants n'étaient point encore régularisés. Chez les Grecs, on appelait *nomes*(1) les chants sacrés. « Un nome grec, dit Fétis, était à peu près ce que sont le *Pange lingua*, le *Veni creator*, l'*Ave maris stella* de nos antiphonaires. Cela est si vrai, que ce furent ces mêmes nomes dont se servit longtemps après saint Ambroise, lorsqu'il jeta les premiers fondements du chant de l'Église latine (2). » Or l'archevêque de Milan, en compilant les méthodes antiques pour les réunir aux compositions des auteurs de son temps, avait, vers l'an 397, écrit un recueil de règles et de principes qui n'admettaient que quatre modes, de huit notes chacun. Le nom qui leur fut donné est encore une nouvelle preuve de leur origine. Les voici dans toute la simplicité et la rudesse de leur création:

1.er Dorien: re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.
2.e Phrygien: mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.

(1) νόμος, loi, rit, chant.

(2) Fétis, Résumé philos. de l'hist. de la Musique.

3.e Lydien: fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa.
4.e Mixolydien: sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol.

Mais les compositeurs ne furent pas long-temps sans franchir les bornes de ces échelles ambroisiennes, et deux cents ans après, le pape saint Grégoire, premier de ce nom, et surnommé le Grand, comprit la nécessité d'y ajouter quatre tons formés des quatre premiers, qui furent regardés comme générateurs. Chacun de ces nouveaux modes était également de huit notes, et commençait sur la quinte de celui auquel il était ajouté. Les voici :

1.er La, si, ut, re, mi, fa, sol, la.
2.e Si, ut, re, mi, fa, sol, la, si.
3.e Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.
4.e Re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.

Ceux de saint Ambroise furent appelés *premiers*, *authentiques*, *impairs*, *supérieurs*, *etc.*, et ceux de saint Grégoire *plagaux*, *pairs*, *collatéraux*, *etc.* On intercala les seconds dans les premiers, qui changèrent ainsi d'ordre numérique : le deuxième devint troisième, le troisième devint cinquième, etc. On les désigna en ajoutant au nom primitif la préposition *hypo* (1) qui mar-

(1) ὑπό, sous, de.

quait leur origine, et ils se trouvèrent dans l'ordre suivant:

1.er Dorien:	re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.
2.e Hypodorien:	la, si, ut, re, mi, fa, sol, la.
3.e Phrygien:	mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.
4.e Hypophrygien:	si, ut, re, mi, fa, sol, la, si.
5.e Lydien:	fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa.
6.e Hypolydien:	ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.
7.e Mixolydien:	sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol.
8.e Hypomixolydien:	re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.

Les tons *plagaux* avaient tous pour tonique et pour dominante celles des tons *authentiques* auxquels ils se rapportaient; ils ne différaient entre eux que par les limites de leur échelle, comprise, pour les *authentiques*, entre les deux toniques, et pour les *plagaux* entre les deux dominantes. Le ton *plagal* avait par conséquent la même finale que son relatif *authentique*, ce qui met une différence essentielle entre des tons qui semblent au premier aperçu tout-à-fait semblables, tels que le *dorien* et l'*hypomixolydien*.

Les auteurs firent bientôt de nouvelles exceptions, en désignant parmi ces modes quelques-uns capables d'admettre des notes inférieures ou supérieures étrangères à leur échelle telle qu'on l'avait conçue naturellement, en introduisant le bémol pour adoucir certains intervalles, etc.

Néanmoins la manière d'écrire le plain-chant était à peu près partout la même. Des écrivains de mérite, tels que Fétis, Choron et d'autres, n'ont même point vu de différence entre les morceaux de plain-chant écrits à deux époques toutefois bien différentes, celle du chant ambroisien et celle du chant grégorien. On choisissait dans ces modes quelques notes saillantes qui servaient de repos à des modulations simples et sans fard; puis on remplissait d'une manière assez libre les intervalles par des groupes de notes entièrement à la disposition du compositeur. Telle est la simplicité harmonieuse d'une foule de chants d'église, tels que les psaumes, les hymnes écrites à époque vraiment inspirée. Nous avons vu de nos jours de prétendus compositeurs de plain-chant, se croyant suffisamment instruits en cette matière, et ignorant complètement la majestueuse naïveté de son origine, écrire, sans mesure ni raison, des choses fades et insignifiantes, en dehors de toute proportion et de toute échelle; tandis qu'une simple pensée musicale de ces premiers temps, une strophe du *Pange lingua* ou du *Lauda Sion* (1) électrisera toujours des âmes pieuses et réunies pour la prière.

---

(1) Quelques écrivains ont assuré que cet air majestueux, d'une expression simple et d'un effet sublime, était le chant de triomphe

Nous pouvons donc considérer cette époque de l'institution du plain-chant dans les églises comme le commencement des progrès que la musique a faits jusqu'à nos jours. Là sont venues aboutir toutes les notions et les expériences anciennes connues en ce genre. Il y avait chez les anciens, la chose est incontestable, une musique qui tenait une grande place dans la pompe des cérémonies religieuses, dans les fêtes publiques, chez les Grecs, chez les Égyptiens, et chez tous les peuples qui, comme les Romains, avaient eu du contact avec eux. On y trouve même de l'analogie, rien que dans la manière tout égyptienne de désigner les notes du plain-chant par les huit premières lettres de l'alphabet (A la, B si, C ut, D re, E mi, F fa, G sol), usage conservé dans nos livres de plain-chant pour désigner les finales des antiennes et du chant des psaumes, jusqu'à ce qu'un moine (1) eut l'ingénieuse idée de leur choisir un nom dans les syllabes initiales d'une strophe prise dans l'hymne de la fête de

---

du peuple romain lorsqu'il montait au Capitole. Il nous donne aussi une idée de ce que pouvaient être les *nomes grecs*, et il est assez probable qu'on y aura ajouté quelques strophes pour chanter cette grande prose. D'autres en attribuent le chant à l'auteur des paroles, à saint Thomas.

(1) Guy d'Arezzo.

saint Jean-Baptiste. Cette institution du plain-chant doit donc être regardée comme le point de contact entre la musique ancienne et la musique moderne, et ici il faut encore rendre hommage à l'Église qui civilisait tous les peuples, non seulement en leur prêchant l'Evangile, mais aussi en leur faisant parvenir les premières notions de tous les beaux-arts qui se développaient avec amour dans son sein.

Je me plais à citer, à l'appui de ce que j'avance, le témoignage de plusieurs auteurs dont la science, aussi bien que la parole, est irrécusable en cette matière :

« Ce qu'il nous importe surtout de remarquer, dit Choron (1), c'est l'influence qu'exerce sur la musique l'admission que lui donnèrent dans les cérémonies de leur culte les premiers chrétiens qui nous ont transmis ce qui nous reste de la musique des anciens. »

« L'art (de la musique), dit Fétis (2) en parlant du IV.ᵉ siècle, n'avait plus rien à faire dans le monde ; il se réfugia dans l'Eglise : ce fut elle qui le sauva, mais en le transformant. »

---

(1) Choron, Dictionnaire de Musique.

(2) Résumé de l'histoire de la Musique.

Il dit aussi ailleurs (1): « Cet art n'a eu d'existence solide chez les Européens que par l'Église. Les théâtres même ne peuvent prospérer sans les chapelles.....»

C'était au moyen-âge (2) un entraînement général. Les papes, les rois, les princes, les évêques, les personnages illustres organisaient des chapelles, des maîtrises, des écoles, faisaient composer ou composaient eux-mêmes des antiphonaires, des motets, instruisaient des enfants de chœur pour chanter dans les cérémonies du culte chrétien et ranimer la piété des fidèles. Quelquefois même les pauvres, pour recevoir l'aumône, étaient obligés de chanter publiquement quelques strophes des hymnes ou des motets de la fête que l'Église célébrait alors. Nous voyons encore aujourd'hui dans quelques-unes de nos campagnes des usages analogues qui semblent tirer de là leur origine.

Il y eut toutefois une époque fâcheuse pour l'Église de France : ce fut celle de Charlemagne. Ce zèle fut sans mesure, et entraîna bien des abus que les papes durent réprimer quelques siècles après, surtout dans

(1) Lettre 5.e sur la Musique.

(2) Jean, diac., liv. II, n.° 6. (L'abbé Lebœuf. Traité hist. du Chant.)

l'Église de France (1), et qu'un de ces auteurs déjà nommés va nous faire connaître (2).

« Vers cette époque, la plupart des évêques français se mirent en tête de réformer leur liturgie, et par conséquent leur chant. Cette opération réussit, quant au chant, de la manière la plus pitoyable. Confié presque partout à des gens sans goût et ignorants, et même en de certains endroits à des maîtres d'école, on substitua au chant romain qui, dans son extrême simplicité, a conservé de la phrase et du nombre, des plains-chants qui, pour la plupart, n'ont de chant que le nom. J'oserai ici émettre mon vœu, pour qu'au moment de la réforme décrétée de la liturgie française qui doit s'opérer tôt ou tard, le plain-chant romain (3) soit substitué à ces com-

---

(1) La bulle de Jean XXII.

(2) Choron, Histoire de la Musique, p. 20 et 84.

(3) Il serait peut-être curieux de connaître l'opinion de ces théoriciens français sur le chant gallican. La voici :

« De tous les chants de l'Église, dit Fétis (Curiosit. hist. de la Mus., p. 407, etc.), le romain est le meilleur à cause de sa simplicité et de sa noblesse. Il y a des différences assez remarquables dans l'exécution des divers pays...... A Paris et dans plusieurs Églises de France, le chœur chante seul le plain-chant d'une manière dure et repoussante, dont l'effet désagréable est encore augmenté par le ser-

positions difformes, soit pour toujours rétabli dans des droits qui n'eussent jamais dû lui être enlevés.... »

« Après avoir reçu de saint Grégoire le chant romain, reste précieux de la musique des Grecs, et y avoir fait des altérations successives, elle (la France) a fini par l'abandonner pour d'absurdes plains-chants, composés à l'époque de la plus grande dépravation de l'art en France, et qui la plupart sont marqués au coin de l'ignorance et du mauvais goût...... Ses faux-bourdons (c.-à.-d. parties accompagnantes) sont à peu près les mêmes que ceux qui sont usités en Italie. Mais c'est relativement au contre-point sur le plaint-chant que l'école française mérite de graves reproches. Elle n'en possède point d'écrits, et cela n'est pas étonnant : les maîtres de chapelle français connaissent si peu le plain-chant, que j'ai vu des plus expé-

---

pent, instrument digne des siècles de barbarie. Le chœur ou l'orgue exécute alternativement les versets ; l'organiste place le chant à la basse et l'accompagne d'une manière plus ou moins incorrecte, en se servant des jeux d'anche, dont le seul mérite est la force : ce qui complète l'ensemble d'une musique détestable, qui n'a pas peu contribué à retarder les progrès de la véritable musique parmi nous. La voix des gens de goût s'est élevée maintes fois contre cette méthode barbare ; mais toujours en vain : la coutume et la routine ont prévalu. »

Curios. hist. de la Musique.

rimentés, soi-disant, se tromper sur l'indication des tons. En outre, on n'enseigne point en France à écrire en ce genre; mais, au lieu de cela, on pratique dans les cathédrales un contre-point qui se fait à la première vue, et que l'on appelle *chant sur le livre*. Pour en avoir une idée, figurez-vous quinze ou vingt chanteurs de toutes sortes de voix, depuis la basse jusqu'au soprano le plus élevé, criant à tue-tête, chacun selon son caprice, sans règles ni dessein, et faisant entendre à la fois, sur un plain-chant exécuté par des voix rauques, tous les sons du système, tant naturels qu'altérés, vous commencerez à concevoir ce que peut être le contre-point sur le plain-chant, appelé en France *chant sur le livre*. Mais ce que vous avez sans doute plus de peine à comprendre, c'est qu'il se trouve des prévôts de chœur, des maîtres de chapelle assez dépravés pour admirer, pour maintenir au sein des églises *un aussi horrible et aussi scandaleux charivari. En vérité, ces gens-là font de la maison de Dieu une caverne de voleurs: c'est*, on peut le dire, *l'abomination de la désolation dans le lieu saint.* »

Ceux qui voudraient acquérir une connaissance plus détaillée de ce qui a été écrit en ce genre, doivent recourir à nos antiphonaires, les parcourir avec choix et discernement, relire avec attention ceux qui sont empreints d'un cachet de pureté, tels que l'office de la

semaine sainte, celui des morts, celui de la fête du saint-sacrement, etc.

Quant à la musique, dont les progrès et les ressources sont à une aussi grande distance du plain-chant, elle ne fut pas toujours en dehors du culte chrétien: nous en avons pour témoin l'époque de ces brillantes chapelles des écoles italiennes et allemandes, qui fournirent tant d'hommes distingués et tant de célèbres productions. Mais l'ignorance qui les suivit amena des scandales, et les scandales rompirent cette union. Des hommes maladroits tentèrent de la renouer en introduisant dans nos églises les accents immodestes de certains opéras, inspirèrent, avec raison, de la répugnance au clergé, et furent hautement blâmés par tous les connaisseurs. On voulut, avec justice, conserver au chant religieux sa noble et sévère simplicité, et de là vint dans les écoles d'harmonie la distinction de musique sévère et de musique libre (1). Mais les auteurs qui se dévouèrent aux

(1) Il ne faut point toutefois appliquer à ce nom de musique sévère le sens que donnaient les anciens à ce qu'ils nommaient *style rigoureux*. Voici ce qu'en dit *Reicha* dans son traité de haute composition :

« Le plain-chant, cette antique et vénérable psalmodie, se prêtant facilement à toutes sortes de spéculations canoniques, à séduit et séduit encore de nos jours bien des compositeurs, qui cherchent à cacher

compositions de ce premier genre furent bien rares et n'ont point toujours été compris : nous en avons pour témoins les infortunes de plus d'un de ces rares génies qui, comme Mozart, ont illustré les derniers temps.

Puisse un recueil simple et sans prétention inspirer au clergé l'amour d'un travail aussi attrayant pour l'élève qu'il peut être consolant pour l'Église.

Le plan de cette méthode sera divisé comme il suit.

Nota. Ces études supposent la connaissance des no-

---

sous de froids calculs harmoniques l'impuissance de leurs moyens et l'absence de leur génie créateur. Pour se livrer de nos jours à ce genre de composition dans toute sa sévérité, il faut ignorer entièrement les progrès que l'art musical a faits depuis un siècle ; le compas et la règle à la main, il faut plutôt calculer que sentir, faire abstraction de toute inspiration musicale, en un mot se résigner à n'être qu'un habile ouvrier.... Le tableau que nous faisons du style rigoureux est peut-être un peu sévère, mais il est vrai. Il ne faudrait pas croire cependant que ce style soit tout à fait inutile ; il peut offrir de grandes ressources dans la musique sacrée. C'est dans le style rigoureux qu'on peut trouver des effets d'harmonie purs et célestes, infiniment préférables au luxe instrumental et théâtral qui s'est introduit dans nos temples. Il n'est pas toujours nécessaire d'accompagner le plain-chant ; mais lorsqu'on veut l'accompagner, l'harmonie doit être conçue dans toute la sévérité du style.

tions les plus ordinaires de la musique, telles que le nom des notes, l'usage des clefs, des différentes mesures, des dièzes, des bémols, des différents modes, de la transposition, etc., etc.

LIVRE I.er

Parties intégrantes de l'Harmonie.

Chapitre I.er Intervalles.

Chapitre II. Mouvement.

Chapitre III. Fausses relations.

Chapitre IV. Basse fondamentale; classification des accords, renversements (1).

Chapitre V. Accords consonnants.

---

(1) Cette classification des accords, exposée avec tant de lucidité par le fameux *Reicha*, d'après le système de basse fondamentale, inventé par *Rameau*, ainsi que la résolution fixe et inviolable par *quinte inférieure* dans tous les accords dissonnants, ont jeté une immense lumière dans les études de l'harmonie, et les auteurs qui opposent encore d'autres systèmes à des notions aussi pures et aussi faciles, pourront se faire le grave reproche d'avoir beaucoup retardé les progrès de cette science.

LIVRE II.

Parties accidentelles de l'Harmonie.

LIVRE III.

LIVRE IV.

Abrégé du contre-point (1).

LIVRE V.

Abrégé du canon.

LIVRE VI.

Abrégé de la fugue.

ÉLÉMENTS D'UN COURS DE MUSIQUE VOCALE.

Messe en plain-chant et contre-point.

(1) Dans un ouvrage élémentaire, ces notions ne peuvent qu'être fort abrégées. Ceux qui voudraient les étudier avec un plus grand soin, consulteront les auteurs qui ont, comme *Reicha*, écrit des volumes in-folio sur cette matière. Néanmoins nous donnerons les éléments nécessaires à ces connaissances.

ÉTUDES
Élémentaires
D'HARMONIE.

LIVRE I.ER

PARTIES INTÉGRANTES DE L'HARMONIE.

L'Harmonie est la combinaison des sons entre eux, pour en produire un résultat agréable à l'oreille. Cette science a ses calculs basés sur la nature elle-même du son. Celui-ci, qui n'est autre chose que l'effet causé par les vibrations de l'air, plus ou moins fréquentes, indique lui-même dans quelle proportion il peut être accompagné par un autre son. Ces lois de l'acoustique, heureusement développées par l'expérience, ont donné les bases de l'Harmonie.

Voici d'abord les parties intégrantes dont l'Harmonie est essentiellement composée.

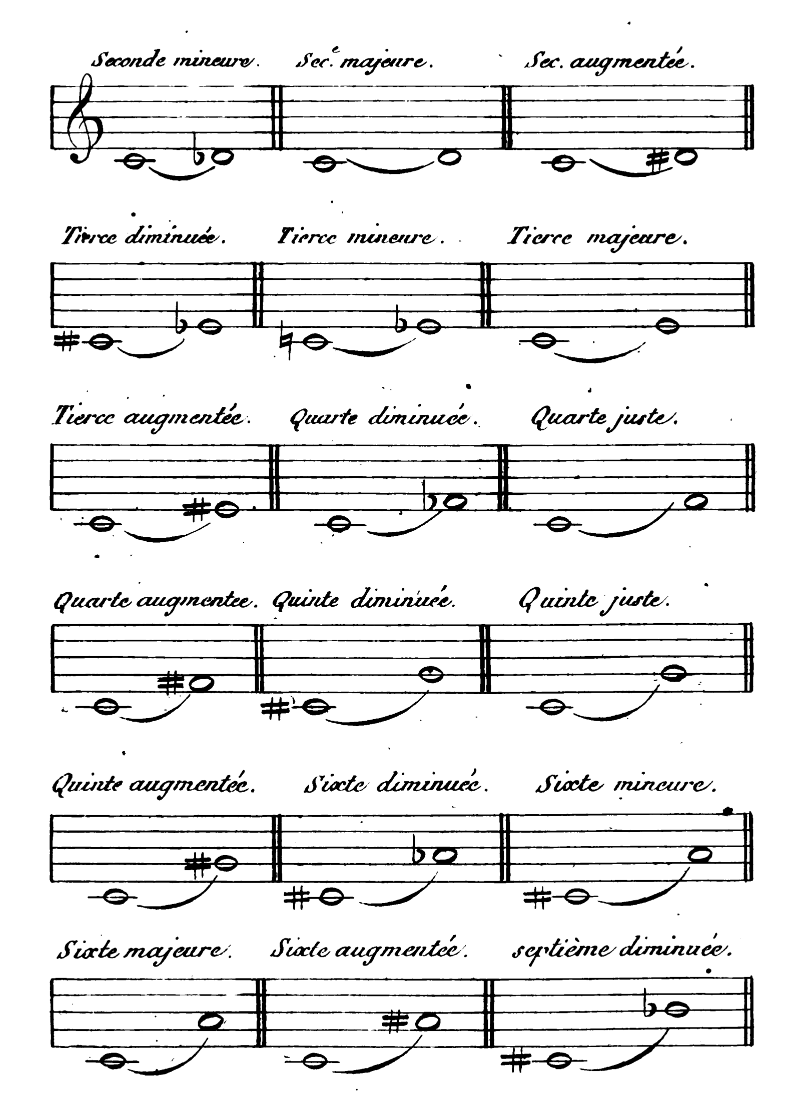
CHAPITRE I.er

DES INTERVALLES.

L'intervalle est la distance d'un son à un autre son.

Le nombre et la qualité en sont variés comme cette distance elle-même.

Voici leur classification:





Les intervalles sont dissonants ou consonnants. Ces derniers se divisent en consonnances parfaites et consonnances imparfaites. Les consonnances parfaites sont la quarte, la quinte et l'octave. Elles sont ainsi appelées, parce que la moindre altération en fait des dissonances.

Les consonnances imparfaites sont la tierce majeure et mineure, la sixte majeure et mineure. On les appelle imparfaites, parce qu'une tierce ou une sixte peut de majeure devenir mineure, ou de mineure devenir majeure, sans cesser d'être consonnance.

On renverse un intervalle en transportant le grave à l'aigu et l'aigu au grave. Par ce renversement, la seconde devient septième, la tierce devient sixte, la quinte devient quarte, etc.; un intervalle majeur devient mineur, un intervalle diminué devient augmenté et *vice versâ*.
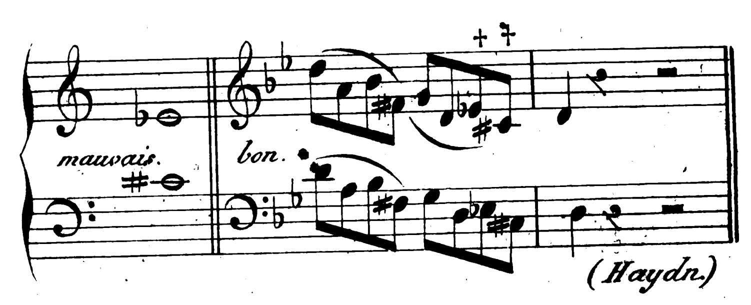
Ce renversement peut se représenter par les chiffres suivants aussi renversés :

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

Toutes les règles de l'harmonie sont fondées sur l'expérience. Or, cette expérience a prohibé certains
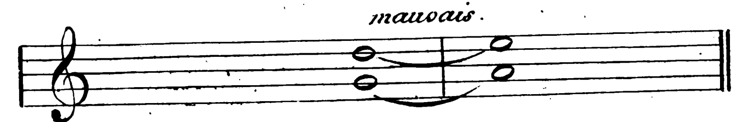
intervalles, et d'abord la tierce diminuée. Cet intervalle n'est admissible que dans une phrase de mélodie, mais jamais il ne peut être toléré dans un accord.

Exemple :



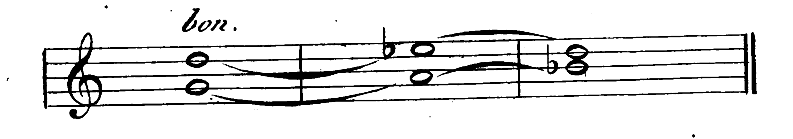
Deux quintes justes, frappées de suite, sont également prohibées.

Exemple :



Il n'en est pas de même lorsque la quinte juste est suivie d'une quinte diminuée ; alors l'intervalle est bon.
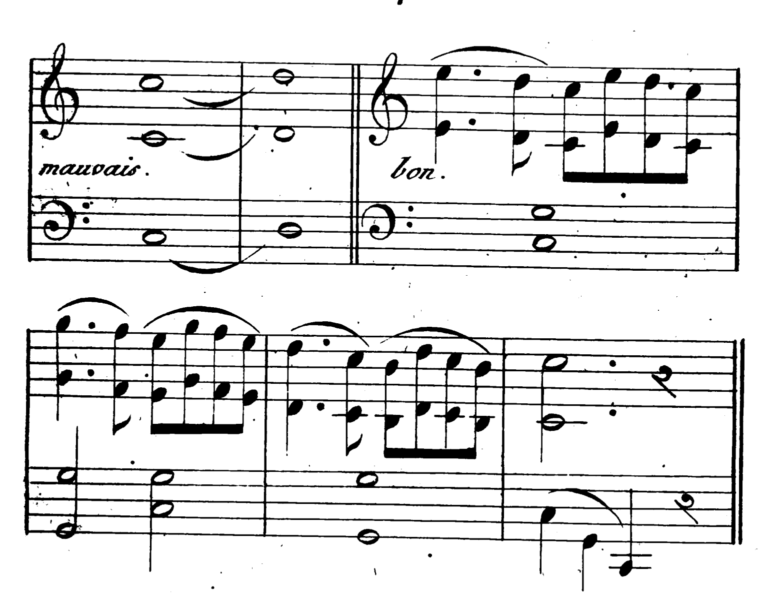
Exemple :



† Ce signe dans un exemple indique le lieu où se trouve ce qui est expliqué dans la règle.

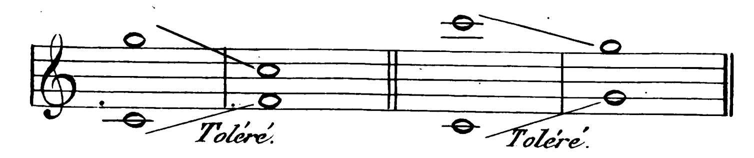
Il est défendu de frapper de suite deux octaves en harmonie; mais dans une phrase mélodique elles sont permises et considérées comme unisson.

Exemple :



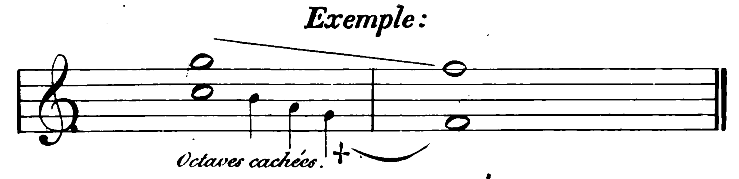
On peut aussi faire entendre deux quintes ou deux octaves par mouvement contraire. (Nous allons parler des différents mouvements.)

Exemple :
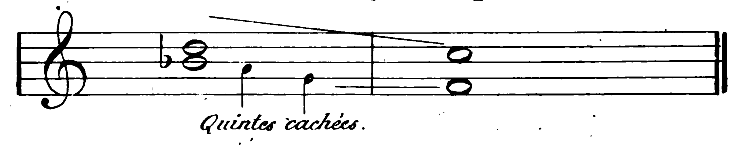


Autrefois on poussait la sévérité jusqu'à défendre les octaves et les quintes *cachées*. Elles sont permises dans une harmonie à plus de deux parties.

Exemple:



En remplissant l'intervalle *ut*, *fa*, on trouve *sol*, *fa*; qui fait une octave avec la partie supérieure.
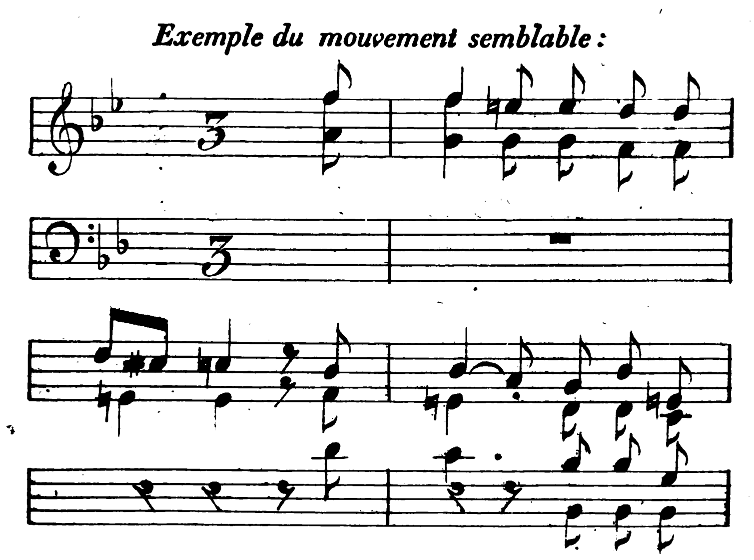


Même observation pour la quinte.
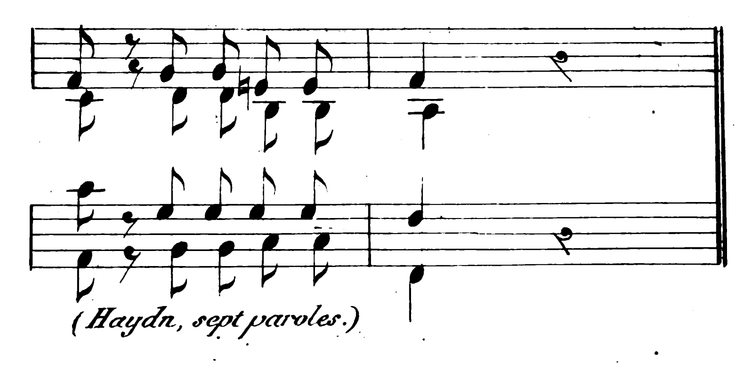
CHAPITRE II.

DU MOUVEMENT.

Plusieurs parties d'harmonie, marchant ensemble, peuvent aller par trois espèces de mouvement. On appelle mouvement la marche ascendante ou descendante d'une partie. Ce qui en donne de trois sortes: le mouvement semblable, le mouvement contraire et le mouvement oblique.
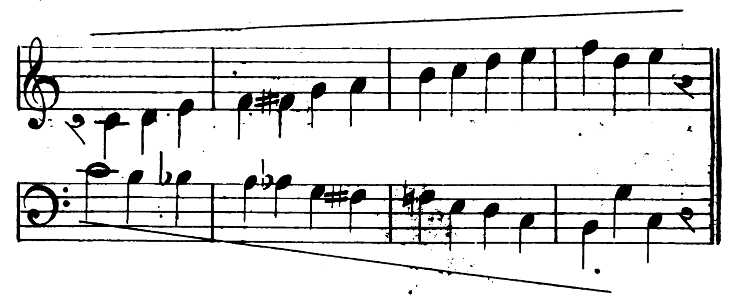
Exemple du mouvement semblable:
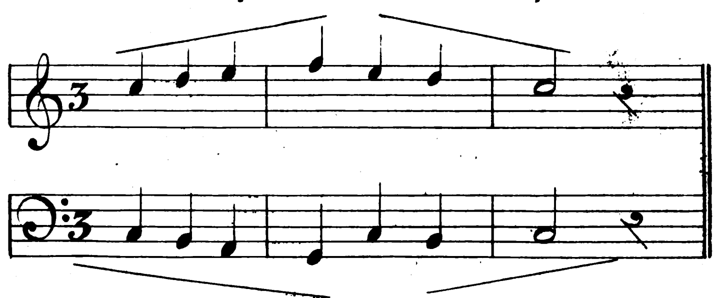




Le mouvement contraire est le plus riche et le plus propre à éviter les fautes.

Exemple du mouvement contraire :
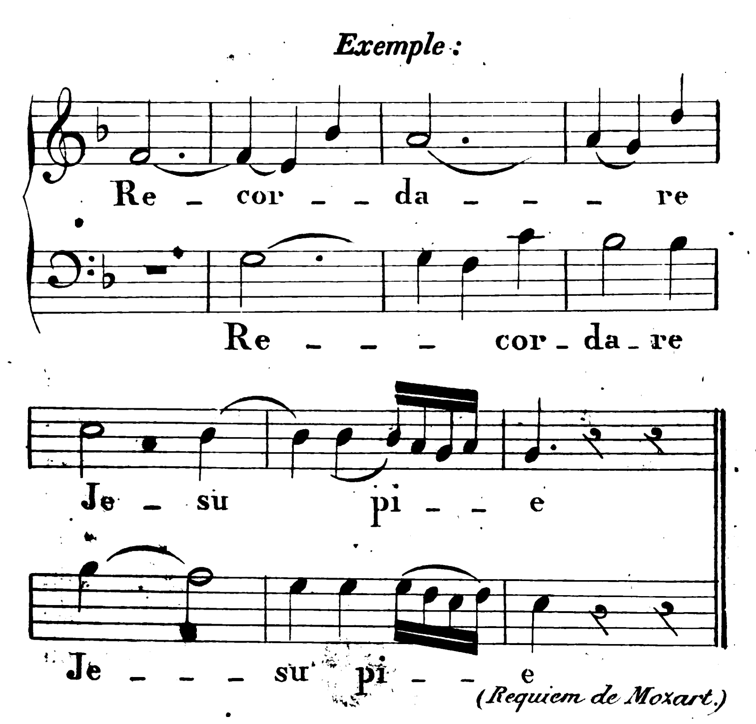


Le mouvement oblique est composé des deux autres.

Exemple du mouvement oblique :



Ou bien une partie reste en place pendant que l'autre monte ou descend.

Exemple :



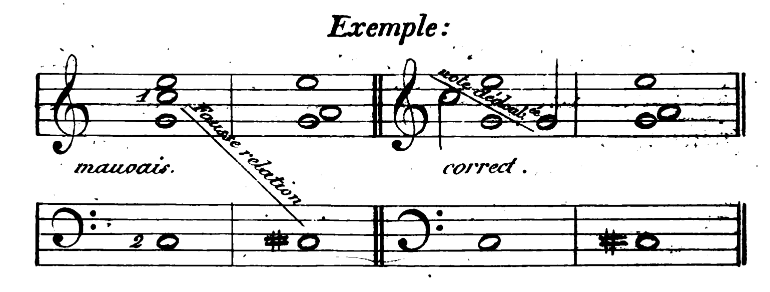
Ces différentes espèces de mouvement sont destinées à éviter la monotonie, ainsi que les quintes et lès octaves défendues.

CHAPITRE III.

DES FAUSSES RELATIONS (1).

La fausse relation est le rapport vicieux qui se trouve entre deux parties chantant toutes deux la même note, lorsqu'on veut altérer l'une de ces notes dans l'une ou dans l'autre des deux parties. Il est clair qu'en altérant les deux à la fois, on ferait deux octaves, ce qui est défendu; et en altérant l'une des deux seulement, on fait une fausse relation, ce qui est aussi prohibé. Pour l'éviter, il suffit de dédoubler la note une mesure, ou au moins un temps à l'avance.
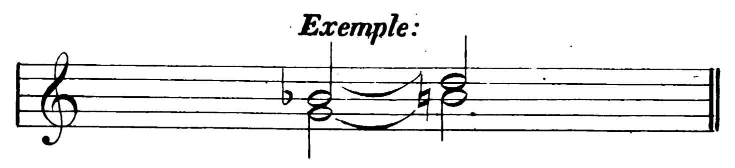
Exemple:



(1) Il est bon d'indiquer, avant toute autre chose, ce que l'expérience a condamné, afin que l'élève puisse facilement éviter toute faute.

Il y a aussi *fausse relation* lorsqu'une partie attaque, en l'altérant, la note quittée immédiatement par une autre partie.
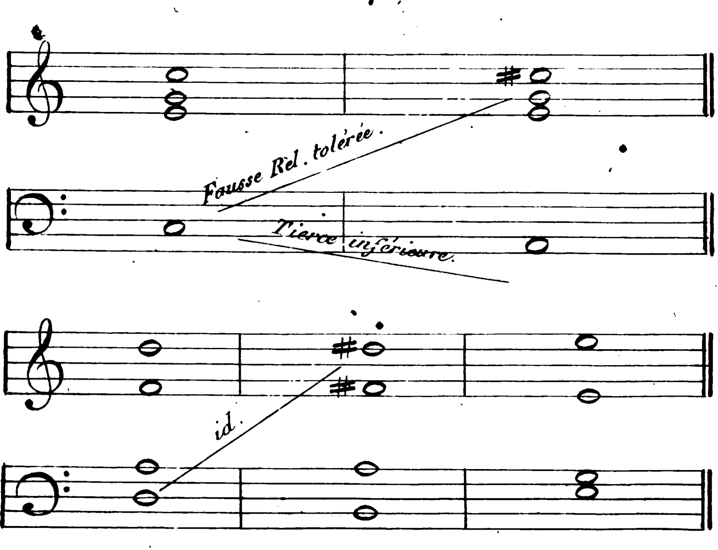
Exemple:



Cette faute est moins sensible lorsqu'elle se trouve entre deux parties intermédiaires. Il arrive même quelquefois, mais bien rarement, qu'elle est inévitable.

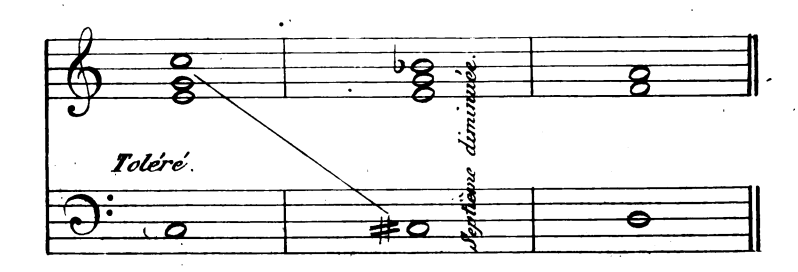
Cette règle a deux exceptions. La première a lieu en faveur d'une basse qui descend d'une tierce inférieure.
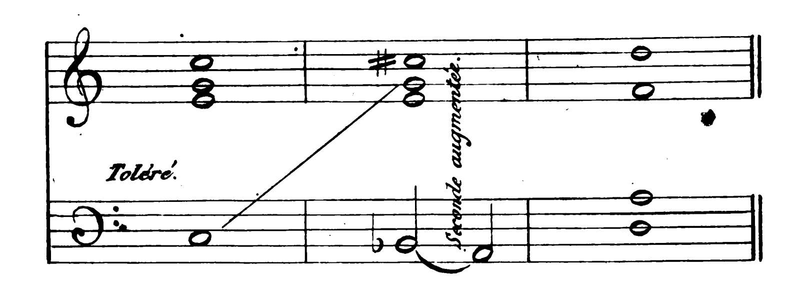
Exemple:



La seconde exception a lieu en faveur d'une septième diminuée (1) ou d'une seconde augmentée, sans renversements.

Exemple:





(1) Cette exception sera mieux comprise lorsque l'élève aura étudié la classification des accords.

CHAPITRE IV.

ACCORDS, RENVERSEMENTS, BASSE FONDAMENTALE, CHIFFRES.

Dans toute science, l'esprit de l'homme cherche toujours à réduire tout à sa plus simple expression, à l'unité. C'est ainsi qu'il opère tous les jours dans les sciences naturelles, dans les mathématiques et même dans la philosophie. Telle est aussi la réduction opérée dans l'harmonie, par le principe de la *basse fondamentale*. En effet, il est plus facile à l'élève de retenir un seul accord *ut, mi, sol*, et ses deux renversements *mi, sol, ut*, et *sol, ut, mi*, que d'en faire trois accords distincts, étrangers l'un à l'autre par le nom qu'ils portent et la règle qu'ils suivent. C'est pourquoi aussi la règle que nous donnons pour la marche de la basse fondamentale, dans les accords consonnants, et pour sa résolution par *quinte inférieure*, dans tous les accords dissonants, est préférable à toute autre nomenclature, malgré la double, mais rapide opération qu'elle nécessite dans l'esprit.

Un accord est la réunion de plusieurs intervalles consonnants ou dissonants.

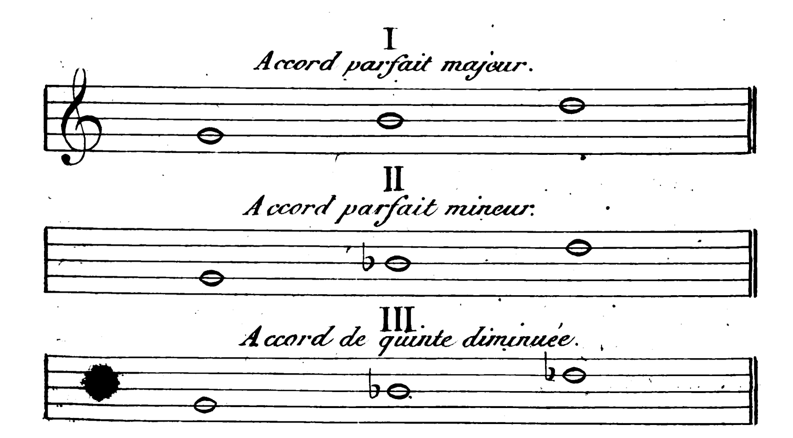
Un accord est consonnant, quand il n'est formé que d'intervalles consonnants; il est dissonant, lorsqu'il renferme un intervalle dissonant. Parmi ces derniers, les uns ont besoin de préparation, les autres peuvent se faire entendre sans préparation. L'analyse nous les fera connaître.
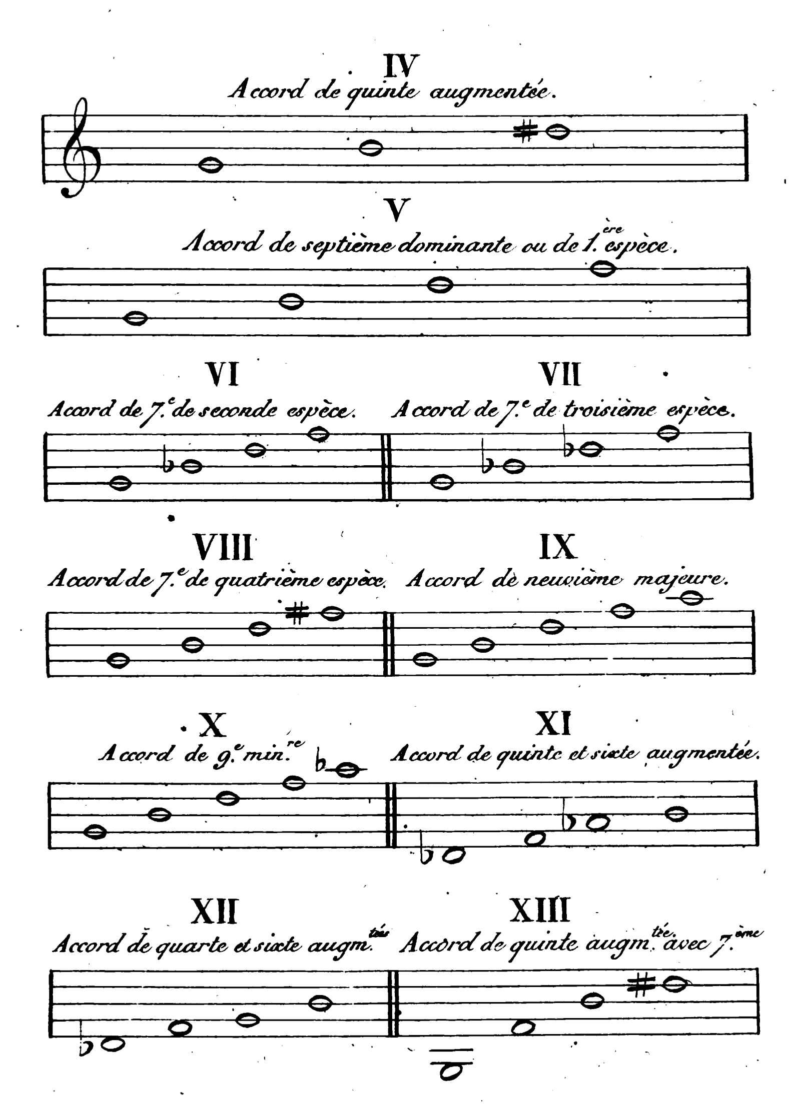
Voici un tableau général où sont classés tous les accords que l'expérience a justifiés jusqu'à ce jour.

Nota. Quoique, pour plus de clarté, la note *sol* soit ici le son générateur de tous les accords, consonnants et dissonants, il n'en est pas moins vrai que tous ces accords s'emploient dans toutes les gammes.

Toutefois il ne faut pas s'imaginer que tous les accords dissonants soient possibles dans une seule et même gamme. On comprendra mieux leur véritable emploi, après le chapitre des modulations, au livre III.

CLASSIFICATION GÉNÉRALE DES ACCORDS.
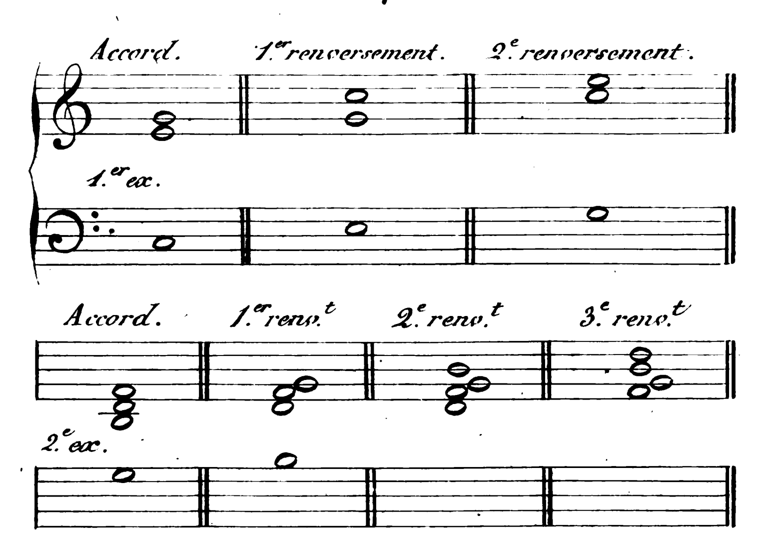




Renverser un accord, c'est changer la basse réelle de cet accord, en transportant le son grave au son aigu.

Ce changement peut se faire autant de fois qu'il y a de sons différents dans l'accord.

Exemple:



Néanmoins, dans tous ces renversements, la basse principale est la basse réelle du premier accord sans renversements ; ainsi dans les renversements du premier exemple, la basse est toujours *ut ;* dans ceux du second, la basse principale est toujours *sol.* Cette basse sous-entendue s'appelle *basse fondamentale.*

Par une formule algébrique, qui simplifie beaucoup l'étude de l'harmonie, il est convenu d'employer certains chiffres pour représenter les accords. L'élève les retiendra à mesure qu'ils se présenteront, en attendant les explications qui seront données à ce sujet au livre III.

CHAPITRE V.

ACCORDS CONSONNANTS OU PARFAITS.

§ 1.er

Il y a deux sortes d'accords parfaits, l'accord parfait majeur et l'accord parfait mineur. L'accord de quinte diminuée, troisième de la classification, qui semblerait devoir se ranger au nombre des accords consonnants, se trouve néanmoins classé au nombre des accords dissonants.

PREMIER ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

L'accord parfait majeur se compose de tierce majeure et de quinte juste. Il s'emploie dans ses deux renversements, dont le premier se nomme accord de sixte, et le deuxième accord de quarte et sixte.

Cet accord joue le rôle le plus important dans la musique.

Il se chiffre 5, lorsqu'il est placé dans sa basse fondamentale. Cependant, lorsqu'on en retranche la quinte, (ce qui peut avoir lieu dans tous les accords, car c'est

l'intervalle le moins important), on le chiffre encore 3 ou 8; son premier renversement se chiffre 6, et le second se chiffre $\frac{6}{4}$.

Exemple (1):

Accord parf.t maj. — Acc. de sixte. — Acc. de quarte et sixte.

5 — 6 — 6 4

DEUXIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

L'accord parfait mineur se compose de tierce mineure et de quinte juste. Il s'emploie aussi dans ses deux renversements, et se chiffre comme le précédent. La tierce seule en fait la différence.

Exemple :

Acc. parf. min. — 1.er Renvers.t — 2. Renvers.t

5 — 6 — 6 4

(1) L'harmonie à quatre parties étant la plus riche, nous nous en servirons pour tous nos exemples; ce qui nous obligera à doubler une note dans les accords de trois sons. Le choix de cette note est tout à fait arbitraire.

§ 2.

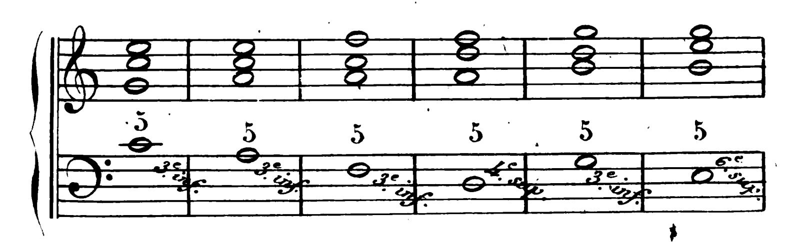
On ne se servait primitivement pour la musique sacrée que d'accords parfaits, majeurs et mineurs; car les accords dissonants n'ont été introduits dans la musique qu'un à un et à de longues distances. Or, ces accords parfaits sont au nombre de six, trois majeurs et trois mineurs, et se trouvent sur les six premières notes de la gamme.
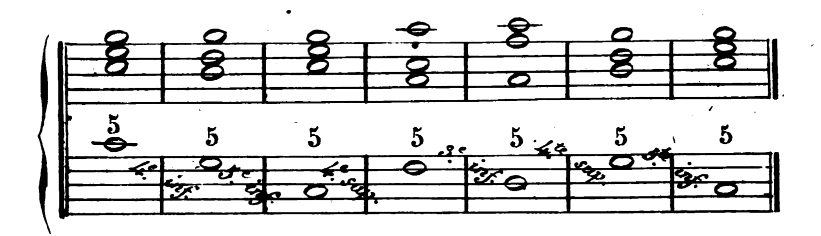
Prenons pour exemple la gamme *ut*.

Sur le 1.er degré de cette gamme : *ut*, *mi*, *sol*, accord parfait majeur;
Sur le 2.e degré: *re*, *fa*, *la*, acc. parf. mineur;
Sur le 3.e degré : *mi*, *sol*, *si*, acc. parf. min.;
Sur le 4.e degré : *fa*, *la*, *ut*, acc. parf. maj.;
Sur le 5.e degré: *sol*, *si*, *re*, acc. parf. maj.;
Sur le 6.e degré: *la*, *ut*, *mi*, acc. parf. min.

Règle. On ne peut pas supposer que ces accords puissent se frapper dans l'ordre que nous venons de dire; l'effet en serait barbare à l'oreille. Leur enchaînement n'est possible que lorsque leur *basse fondamentale* marche par *tierce*, *quarte*, *quinte* juste, inférieure; ou bien, ce qui revient au même par le renversement, par *quarte*, *quinte*, *sixte* supérieure.

Exemple :
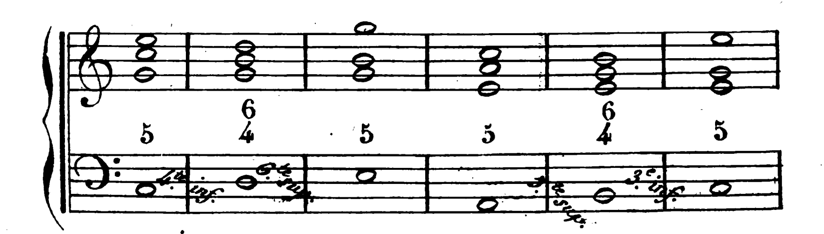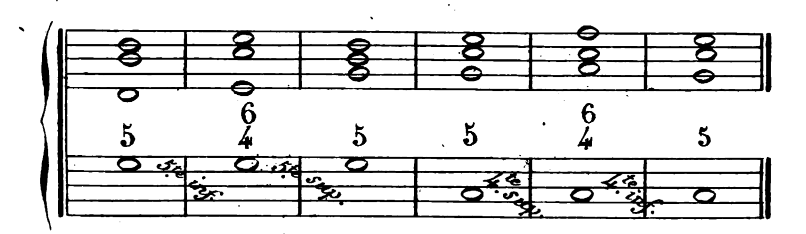




Nota. Il est bien entendu qu'on ne doit pas se servir d'accidents, c'est-à-dire, de dièzes et de bémols *étrangers à la gamme dans laquelle on est.* L'oreille exige aussi que le premier et le dernier accord soient chacun, mais surtout le dernier, l'accord *parfait* de la tonique. Il en sera parlé plus en détail au chapitre des cadences. Cette remarque est importante, parce que l'élève qui se servirait de signes étrangers à la gamme où il se trouve, sans connaître les règles que nous donnerons au chapitre des modulations, perdrait la tonalité et se trouverait conduit à des choses absurdes qui offenseraient étrangement l'oreille la moins sévère.

Il y a des basses qui pèchent *en apparence* contre cette règle, mais il faut bien se rappeler que *la basse fondamentale* n'est pas toujours *la basse réelle.* Ainsi l'exemple suivant est conforme à la règle que nous venons de poser.

Exemple:

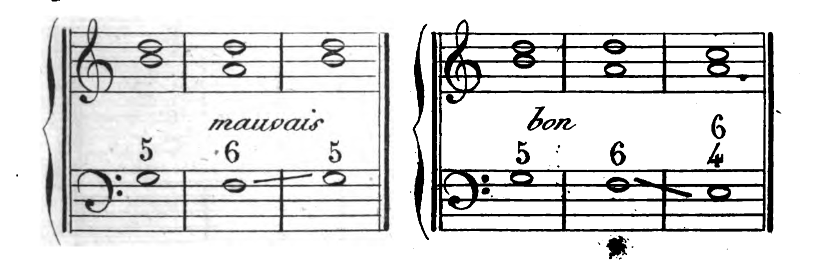




Nota. Pour écrire sans faute ce genre de basse et d'harmonie, il faut faire attention aux seconds renversements $^{6}_{4}$ des accords, afin de ne pas pécher contre les règles que nous allons donner pour la préparation et la résolution de la quarte juste.

On doit aussi consulter son oreille; car il y a des choses qui, quoique correctes, sont faibles d'harmonie.

Exemples:



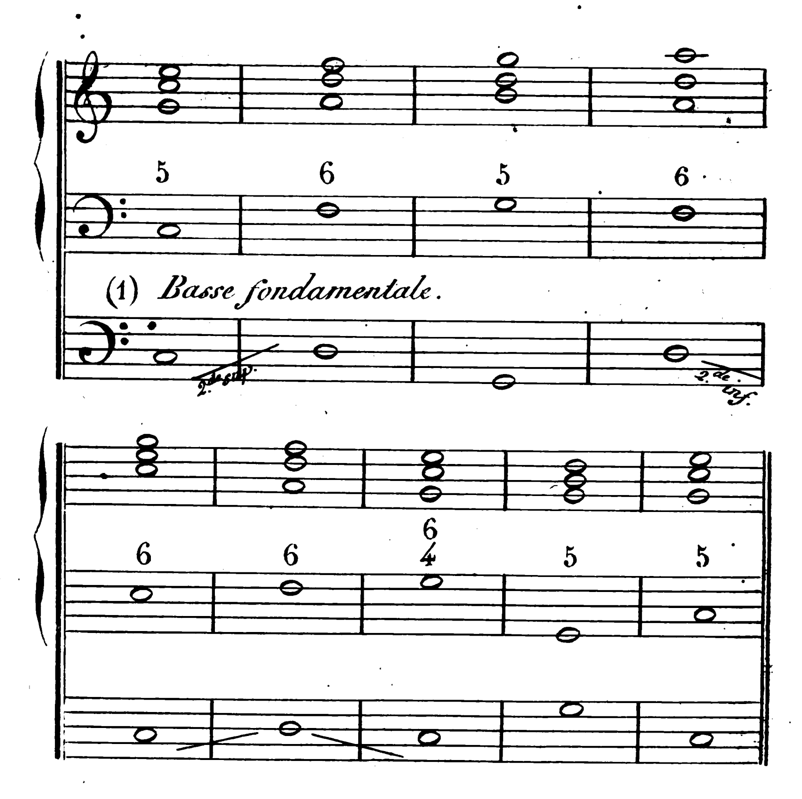
Exceptions.

§ 3.

Il y a quelques exceptions à la règle précédente sur les accords parfaits. L'usage les a consacrées.

La première exception consiste à faire marcher la basse par seconde du premier degré au second degré d'une gamme, et du second au premier. Cette exception est moins dure quand l'un des deux accords est renversé, et même elle n'est employée que dans ce dernier cas.
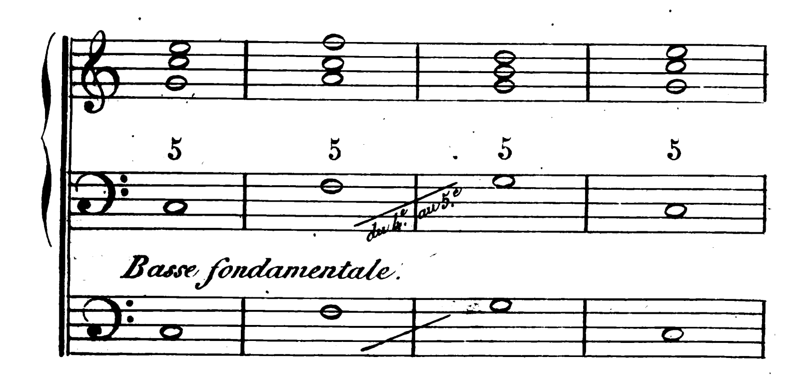
Exemple :

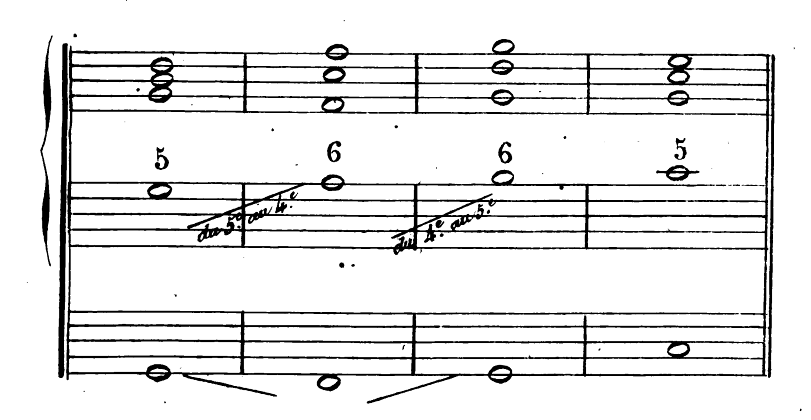


(1) Pour plus de clarté, nous ajouterons la basse fondamentale, chaque fois qu'elle sera nécessaire.

La seconde exception consiste à faire marcher la basse par seconde du quatrième au cinquième degré, et du cinquième degré au quatrième.
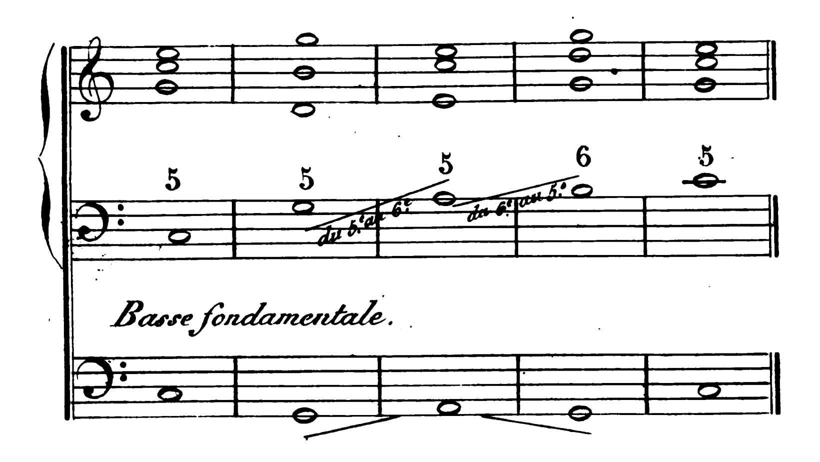
Exemple:
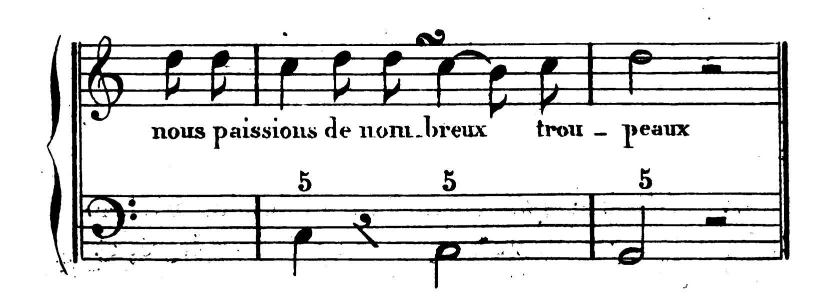




La troisième exception permet encore de faire marcher la basse par seconde du cinquième au sixième degré, et du sixième au cinquième.

Exemple :
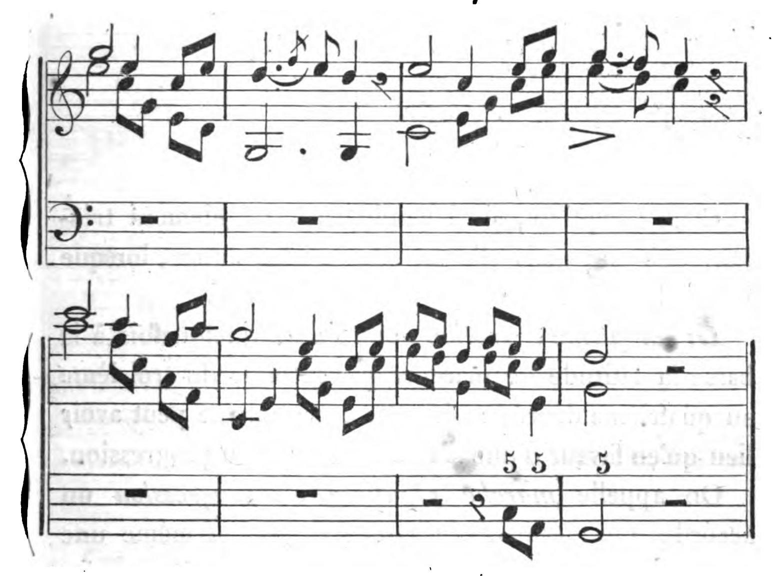


Cette exception fait quelquefois un effet délicieux, quand elle est employée avec discernement. Ainsi *Méhul* l'a heureusement placée dans sa romance de Joseph : *à peine au sortir de l'enfance,* et *Weber* dans le *solo de cors* qui commence son ouverture du *Freichutz.*

Premier exemple :
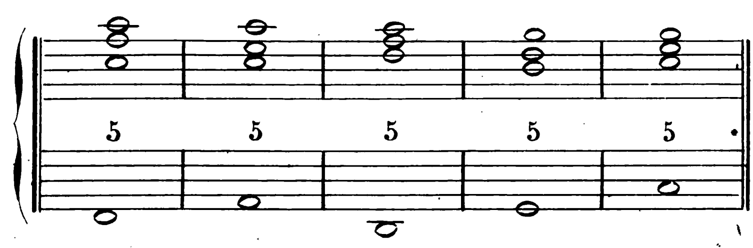


Deuxième exemple :



La quatrième exception laisse la basse monter d'une tierce supérieure, mais seulement à la condition qu'elle descendra immédiatement d'une quinte inférieure, *sans renversements.*

Exemple :

5 5 5 5



Cette exception, ainsi employée, est également très-harmonieuse; mais elle est encore plus douce, lorsque l'accord de la tierce supérieure est majeur.

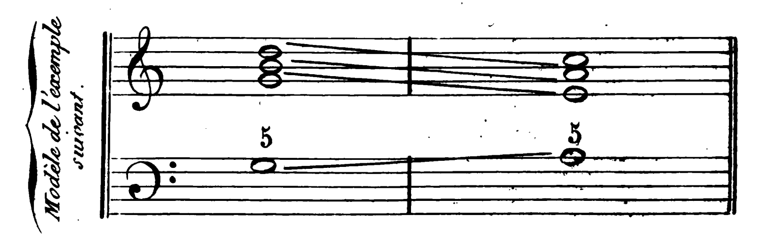
La cinquième exception donne aussi quelquefois à la basse la latitude de marcher par seconde du troisième au quatrième degré; mais cette exception ne peut avoir lieu qu'en faveur d'une marche régulière ou progression.

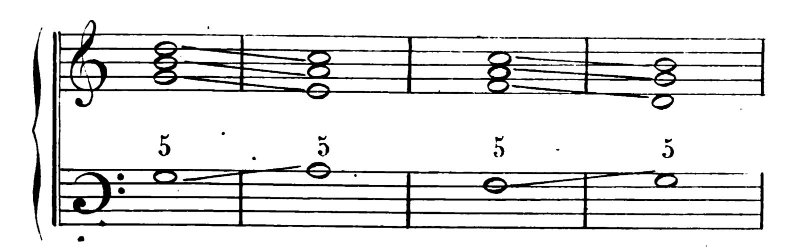
On appelle *marche régulière* ou *progression* un accord, une mesure, plusieurs mesures, et même une phrase entière, imitée de degrés en degrés, soit en montant, soit en descendant.

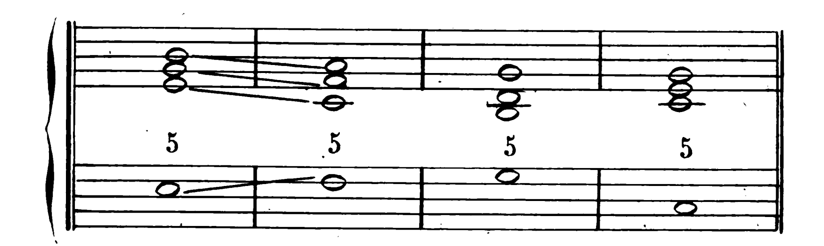
La première phrase ou mesure une fois écrite, l'harmonie n'éprouve plus aucun changement que celui de la transposition. Toutes ces progressions sont réglées par la basse fondamentale.

En faveur de cette marche, on tolère quelques imperfections dans l'harmonie.

Exemple:



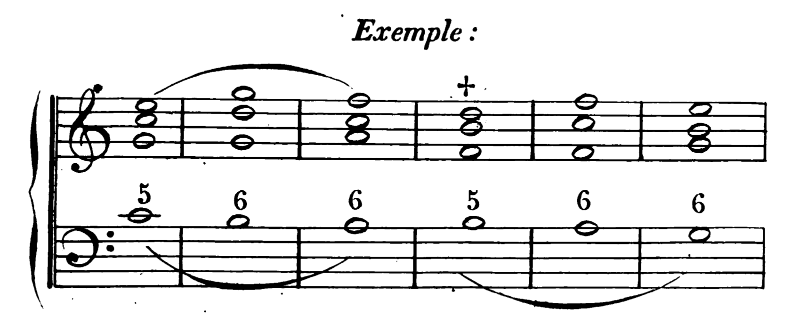


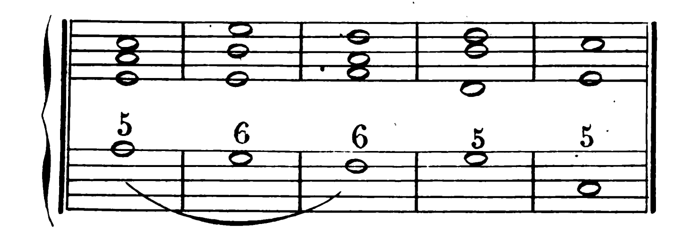


Ces progressions sont une des grandes ressources de l'harmonie.

La sixième exception place au nombre des accords parfaits et permet de traiter comme tel, l'accord de *quinte diminuée* qui se trouve sur le septième degré de la gamme majeure et sur le deuxième degré de la gamme mineure, mais seulement aussi en faveur d'une marche régulière ou progression.

Exemple :





Ces exceptions n'ont été introduites dans ce système d'accords parfaits qu'avec beaucoup de ménagements. Il faut donc, avant de les employer, consulter son oreille, afin d'éviter les effets désagréables qui pourraient résulter de leur mauvaise application.

CHAPITRE VI.

DE LA QUARTE JUSTE.

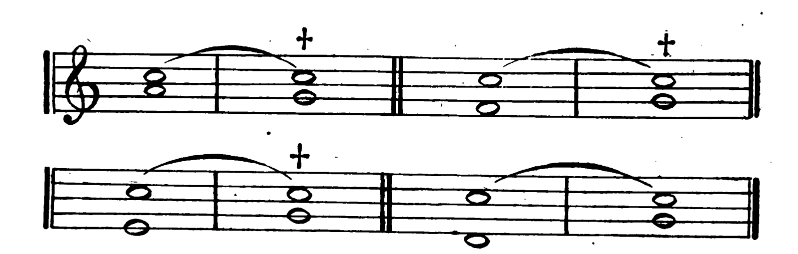
Chaque fois que l'intervalle de quarte juste a lieu entre la basse et une partie haute, l'effet en est dur à l'oreille, si on n'a pas le soin de traiter cet intervalle comme dissonance, c'est-à-dire, de le préparer, soit dans l'une, soit dans l'autre des deux parties qui forment cette quarte. La quarte juste qui se trouve entre deux parties intermédiaires n'a pas besoin d'être préparée.

Préparer une note ou dissonance, c'est faire entendre cette note à l'avance, pour que l'oreille ne la trouve point dure.

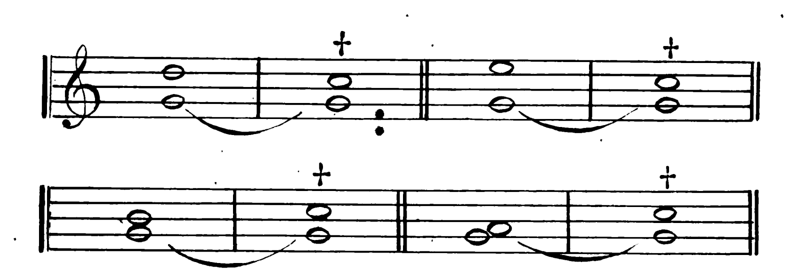
Résoudre une note ou dissonance, c'est la faire suivre d'une note convenable.

Exemple de la manière de préparer la quarte juste.

1.° Quarte préparée par la partie haute.



2.° Quarte préparée par la partie basse.
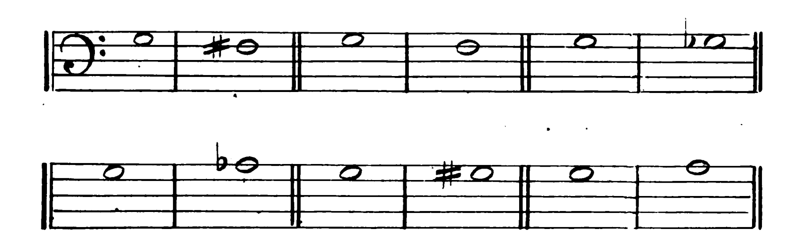


La préparation de la quarte juste a lieu seulement dans la partie haute ou dans la partie basse; mais, quant à sa résolution, elle doit se trouver dans les deux parties.

Exemple de la manière de résoudre la quarte juste.

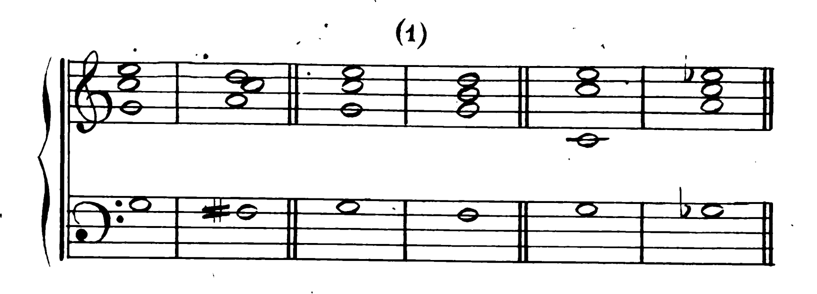
1.° Résolution de la quarte par la partie basse.
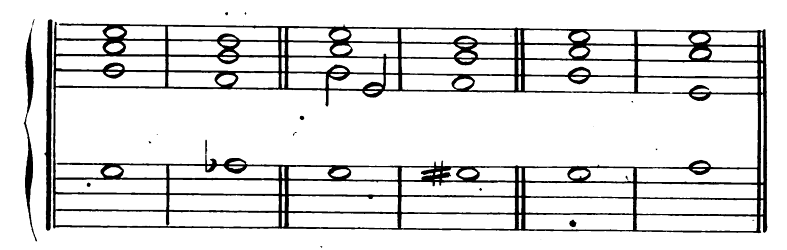
En faisant cette résolution, la basse ne peut monter ou descendre que d'un degré ou d'un demi-degré, comme sur les notes suivantes;



Peu importe maintenant quels accords on placera sur ces notes résolutives, pourvu que la basse marche sur les degrés conjoints que nous venons d'indiquer.

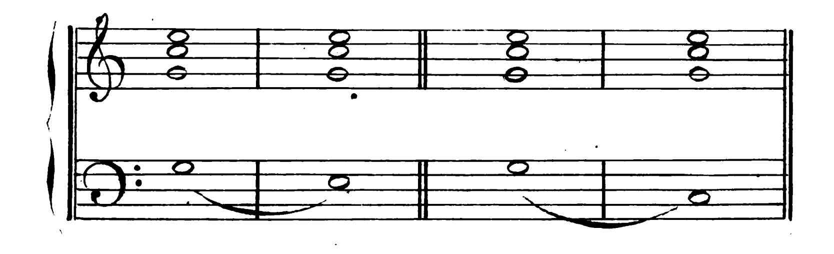
Exemple :





Il y a deux exceptions à cette règle de résolution par la basse : la première, lorsque la basse, en quittant la quarte, prend une autre note du même accord.

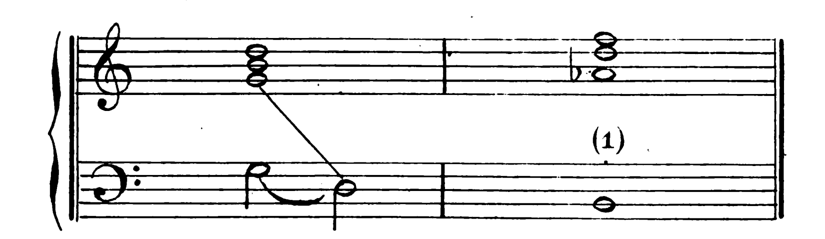
Exemple :



(1) La quarte juste peut se résoudre sur une *quarte augmentée.*

La seconde, lorsque cette basse marche sur un accord dont la *basse fondamentale* est la même que celle de l'accord où la quarte est frappée.

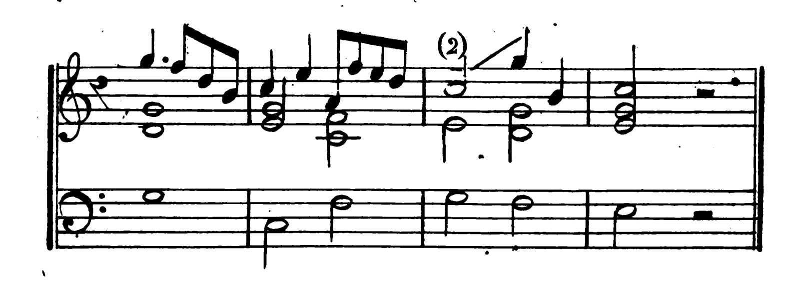
Exemple :



2.° Résolution de la quarte par la partie haute.

Cette partie est beaucoup moins restreinte dans sa marche. Cependant il faut tenir à ce qu'elle ne monte ou ne descende que sur la note la plus voisine, ou qu'elle reste en place, s'il y a lieu. Il y a quelques exceptions en faveur de la mélodie.
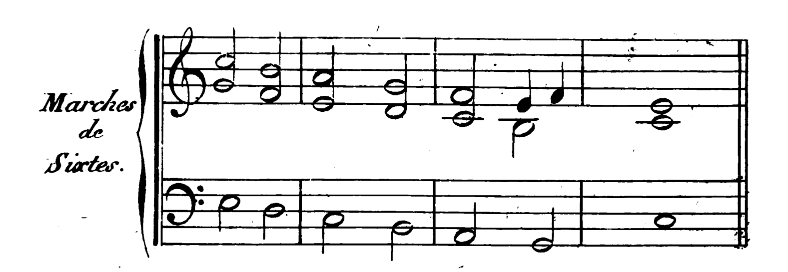
Exemple:
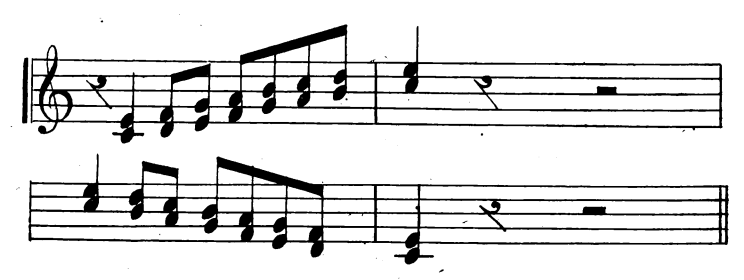


(1) Sol est la basse fondamentale de ce dernier accord.

(2) Partie haute de la quarte fesant sa résolution sur une quinte.

L'exemple suivant est très-usité, quoiqu'il renferme un grand nombre de quartes justes; mais elles se trouvent entre deux parties hautes.



Nota. Cette marche de *tierces*, à laquelle il serait néanmoins facile d'assigner une basse fondamentale, doit être considérée plutôt comme chant ou mélodie que comme basse ou marche d'harmonie.



En renversant cet intervalle, on trouve une marche de *sixtes* parfaitement semblable, et pour laquelle on doit faire la même observation.

Il est bon d'observer que cette quarte juste se truove dans presque tous les seconds renversements d'accords.

Quoiqu'elles soient ainsi convenablement traitées, il ne faut jamais prodiguer ces sortes de quartes, car elles sont toujours faibles en harmonie.

CHAPITRE VII.

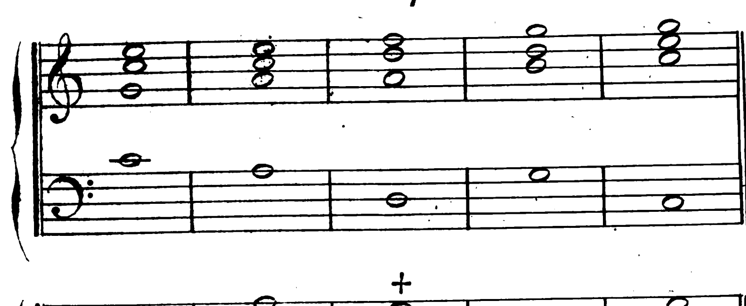
DES CADENCES.

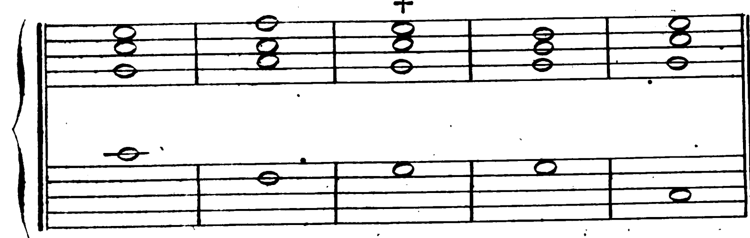
On appelle cadence la manière de terminer une phrase d'harmonie. La cadence peut se présenter d'une foule de manières, aussi variées presque que celles du discours. Elle se compose d'un certain nombre de mesures et d'accords, qu'on appelle formules de cadences. Il y en a de quatre sortes : la cadence parfaite, la demi-cadence, la cadence rompue ou brisée, et la cadence plagale.

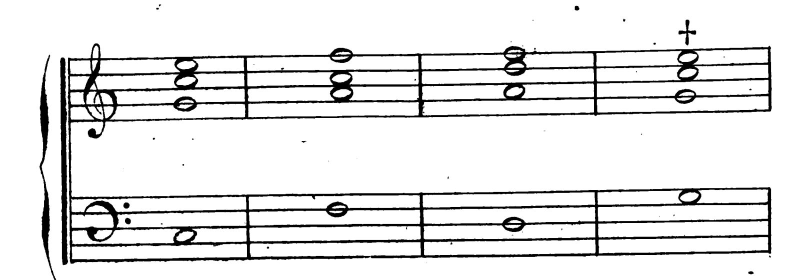
§ 1.er De la Cadence parfaite.
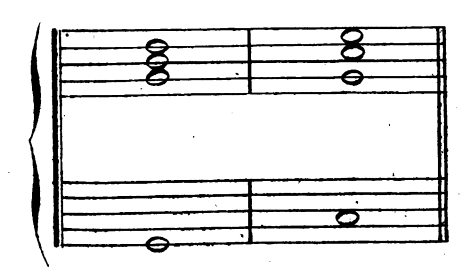
Pour former cette cadence, il faut que l'accord parfait majeur de la dominante, placé dans sa basse fondamentale, tombe sur l'accord parfait, majeur ou mineur, de la tonique, placé aussi dans sa basse fondamentale. Les accords qui précèdent ces deux derniers indiquent la formule. On peut très-bien comparer cette cadence au point du discours.

Exemple :
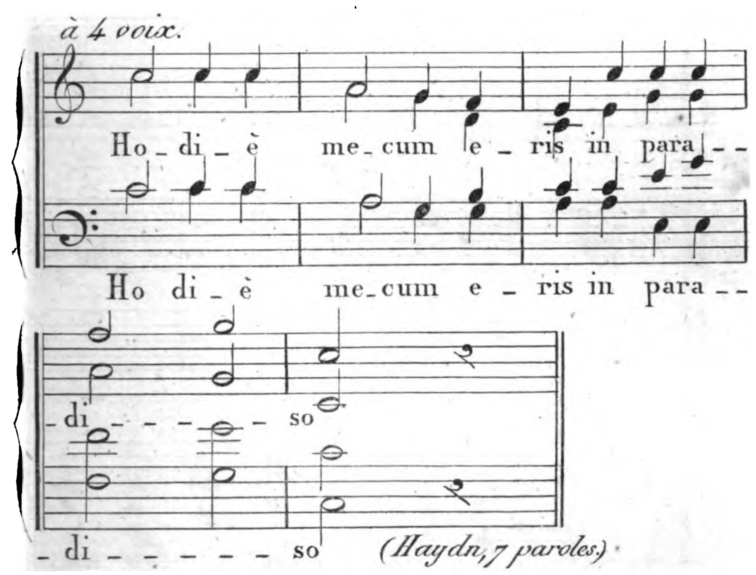








Les deux accords marqués du signe + renferment une quarte juste, frappée sans préparation, entre la basse et une partie haute. C'est une exception à la règle de la quarte juste. Elle a lieu en faveur d'une cadence parfaite, parce que sa dureté fait que l'oreille désire plus vivement la terminaison finale.

Exemple de cadence parfaite.
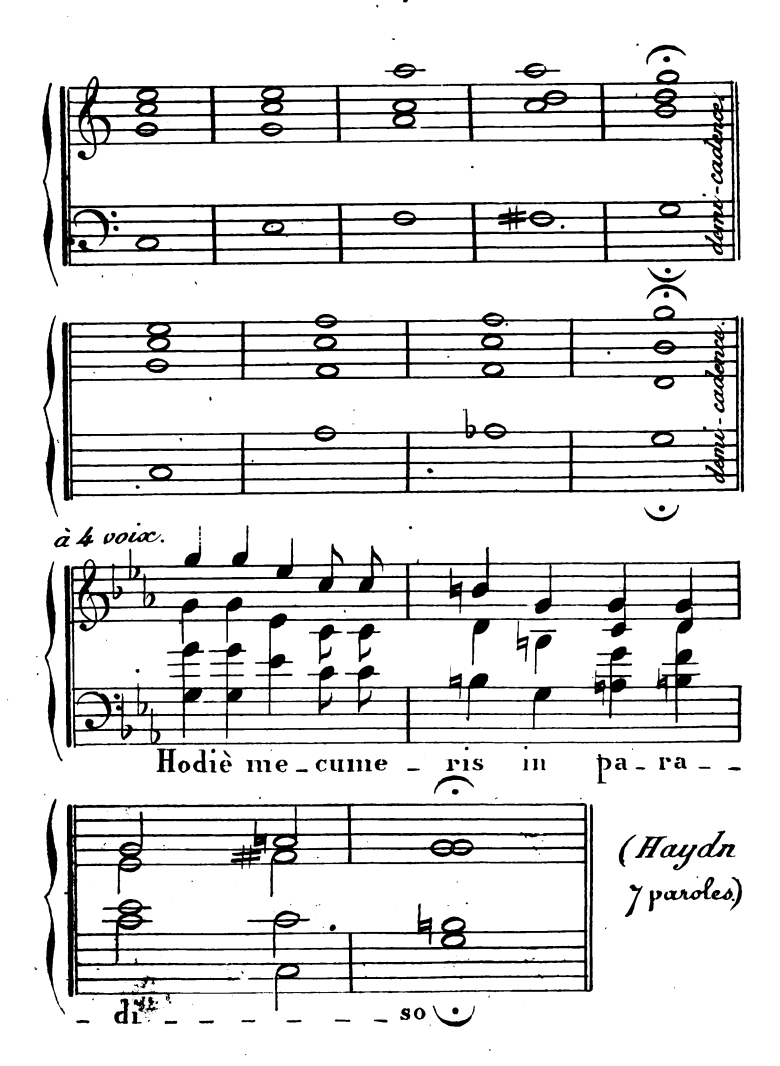


Il est clair que les octaves simultanées qui terminent et commencent cette cadence, loin d'être une faute, sont de la part de l'auteur une intention bien marquée de laquelle il attendait un grand effet.

§ 2. De la Demi-Cadence.

La demi-cadence est un long repos sur la dominante. Après ce repos, on va où l'on veut, ou on termine

par une cadence parfaite. Il est rare qu'on finisse un morceau par une demi-cadence; on le fait quelquefois dans la musique dramatique, pour produire un grand effet. Il en est aussi des exemples dans le style religieux.

Exemple:

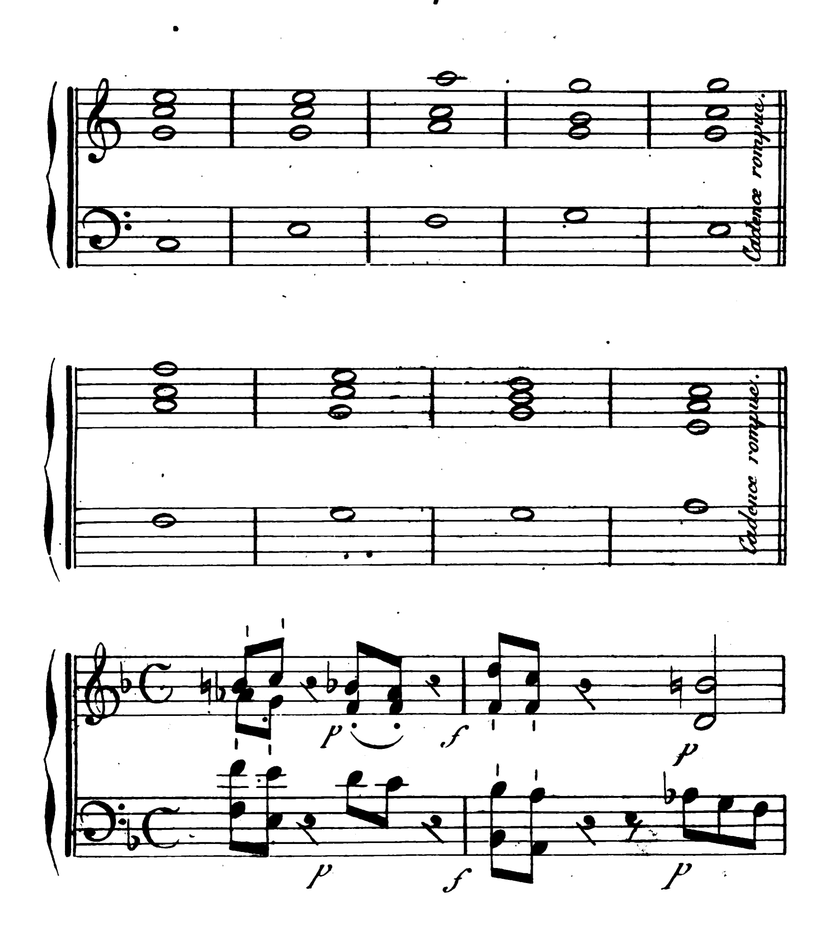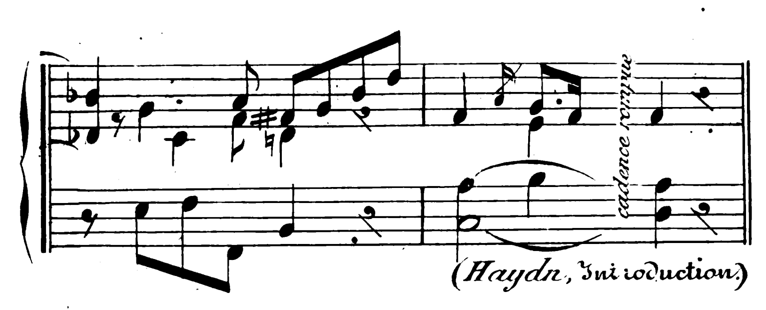


§ 3. De la Cadence rompue ou brisée.

Il y a cadence rompue, lorsque, arrivé sur l'accord parfait majeur de la dominante, ou sur l'accord de septième dominante, on prend tout autre accord que celui de la tonique sans renversement.

Cette cadence renferme une des plus grandes ressources de l'harmonie.

Exemple:
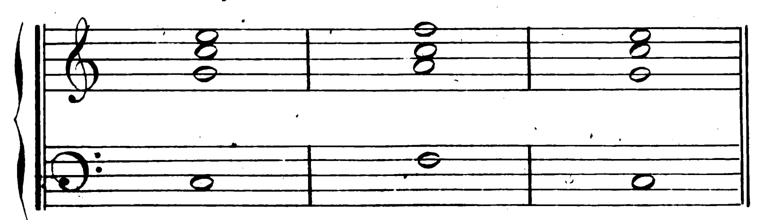




(Haydn, Introduction)

§ 4. De la Cadence plagale.

Elle consiste à faire tomber l'accord de la sous-dominante, sans renversement, sur l'accord de la tonique sans renversement.

Exemple:



La cadence plagale s'emploie principalement dans le style religieux.

Elle est ordinairement précédée de la cadence parfaite (1).
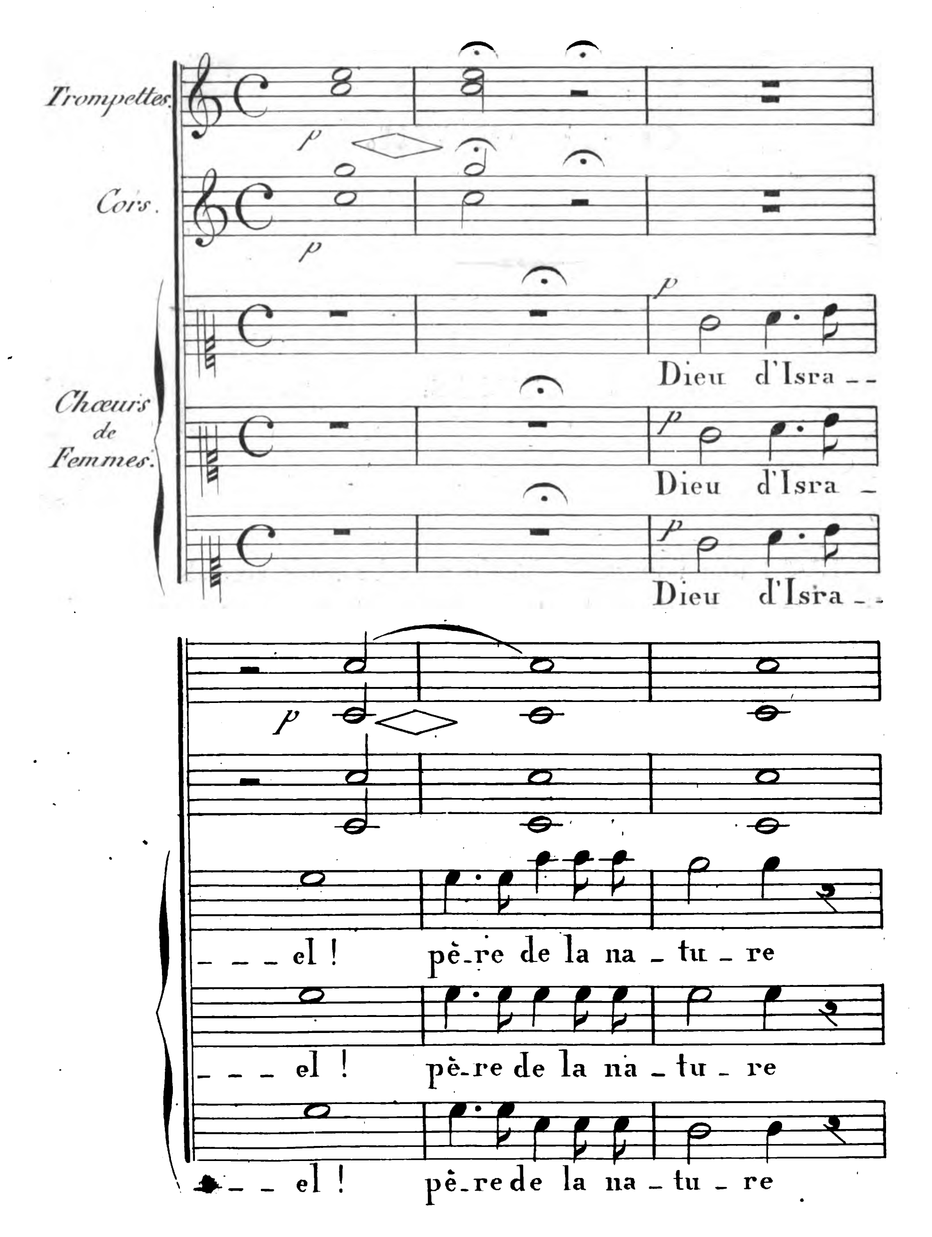
---

(1) A dater de cette leçon, il faut que l'élève s'exerce à écrire à quatre parties, sur une basse à laquelle il ajoutera toujours au besoin la basse fondamentale pour éviter toute erreur. Il observera aussi, en écrivant les parties, de conserver toujours dans l'*accord suivant* toutes les notes de l'*accord précédent* qu'il est possible de conserver, sans les changer de place. Si, par exemple, l'accord *ut, mi, sol* est suivi de l'accord *la, ut, mi*, il laissera en place *ut, mi*.
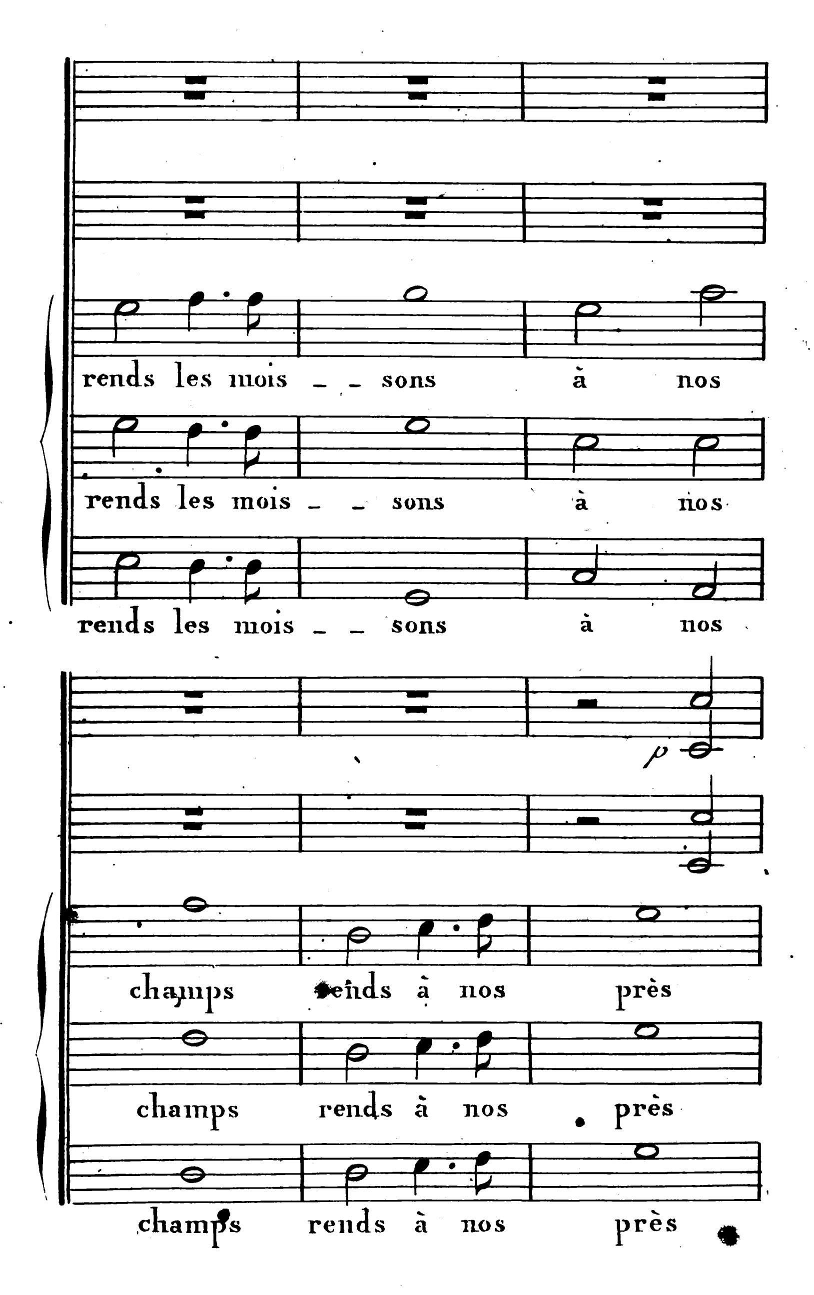
CHAPITRE VIII.
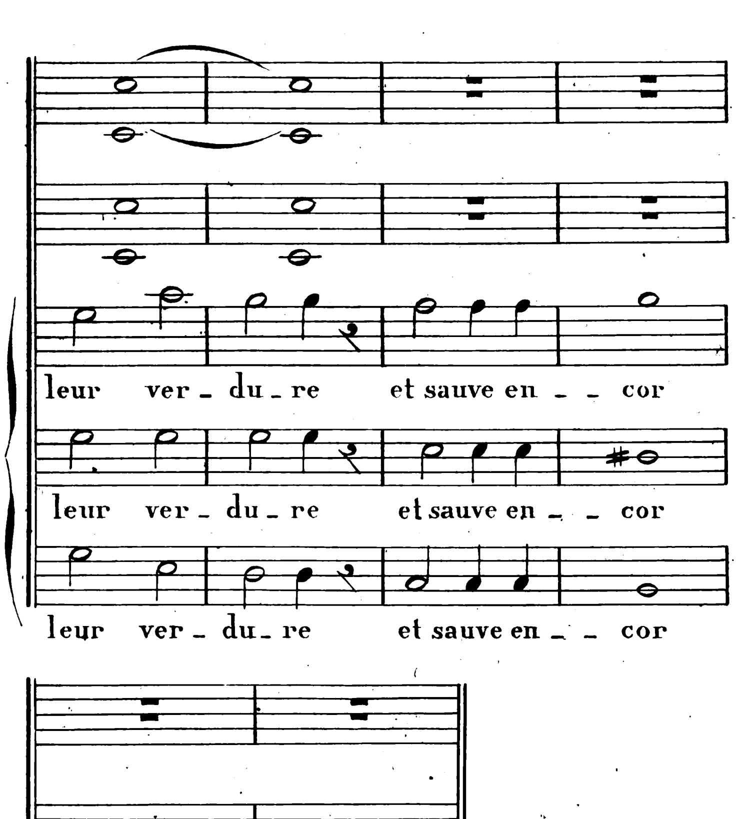
EXEMPLES.
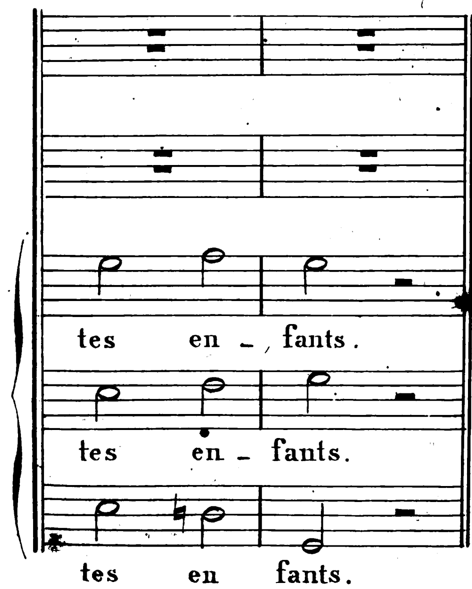
L'effet que l'on peut obtenir avec les seuls accords parfaits est incalculable. Il serait bien à désirer qu'ils fussent employés plus souvent dans l'harmonie de nos églises, car ils offrent autant de ressources qu'ils sont purs et harmonieux. Pour en donner une idée, nous allons citer un exemple de *Méhul*, tiré de l'opéra de *Joseph vendu par ses frères*. Ce chef-d'œuvre de conscience et de sentiment fut couronné du prix décennal sous l'empire : nous recommandons l'analyse de cette partition à tous ceux qui veulent étudier consciencieusement l'harmonie.
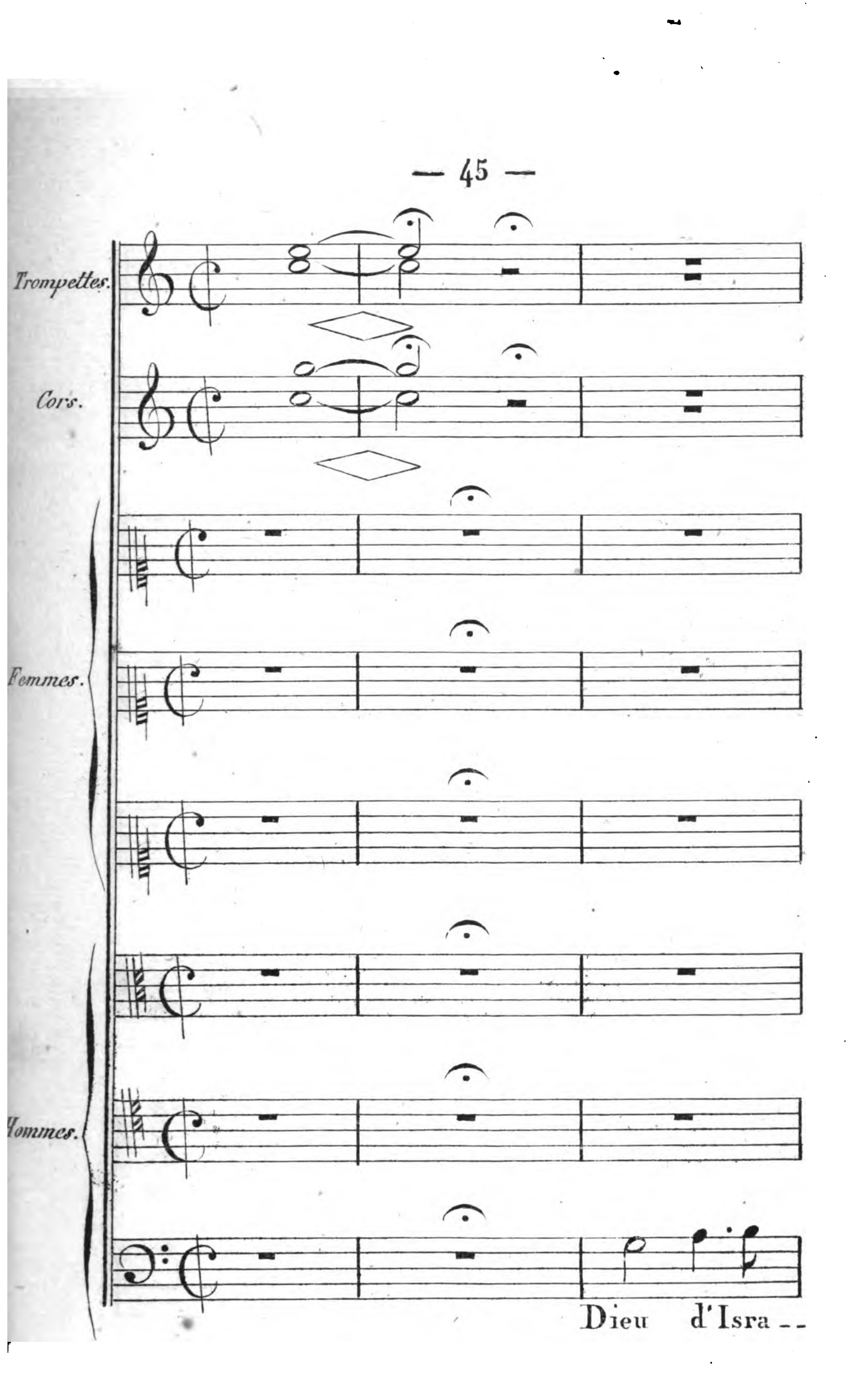
PRIÈRE DES HÉBREUX.
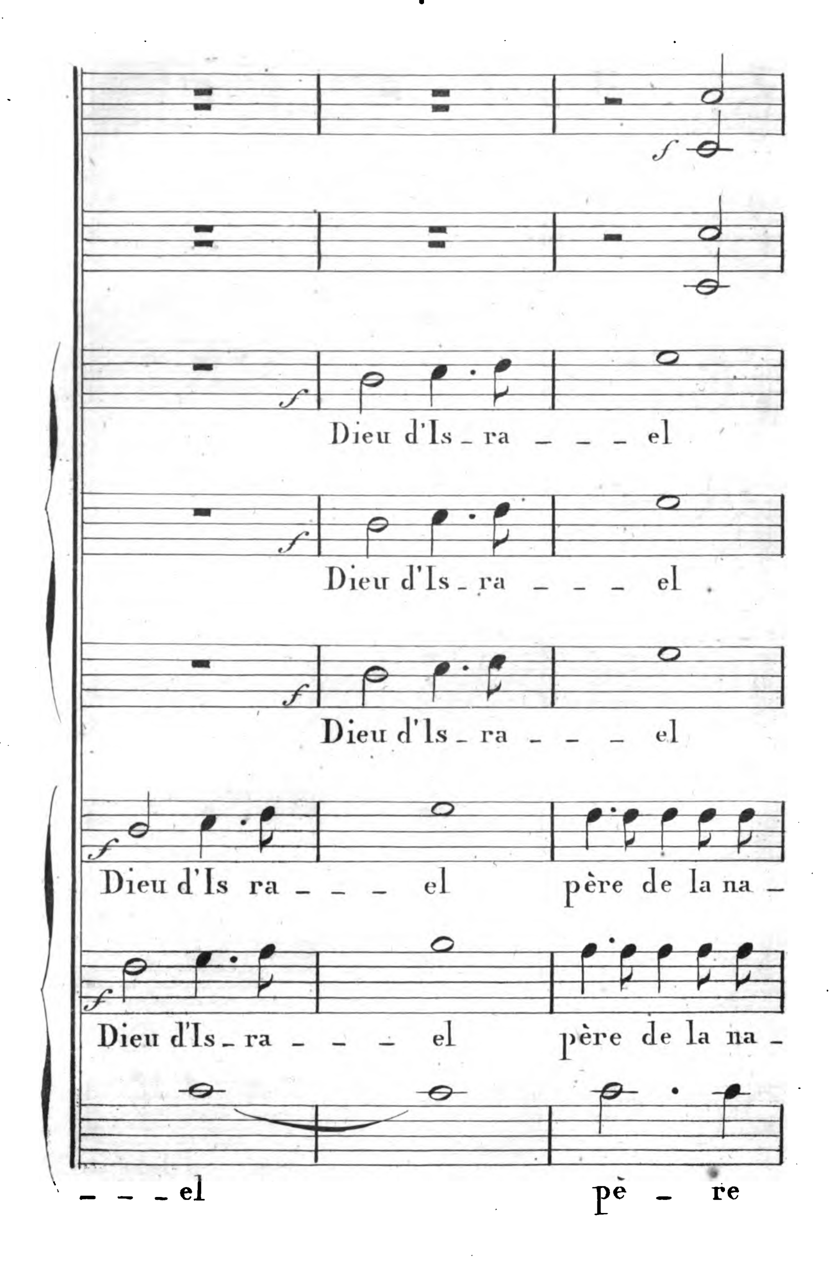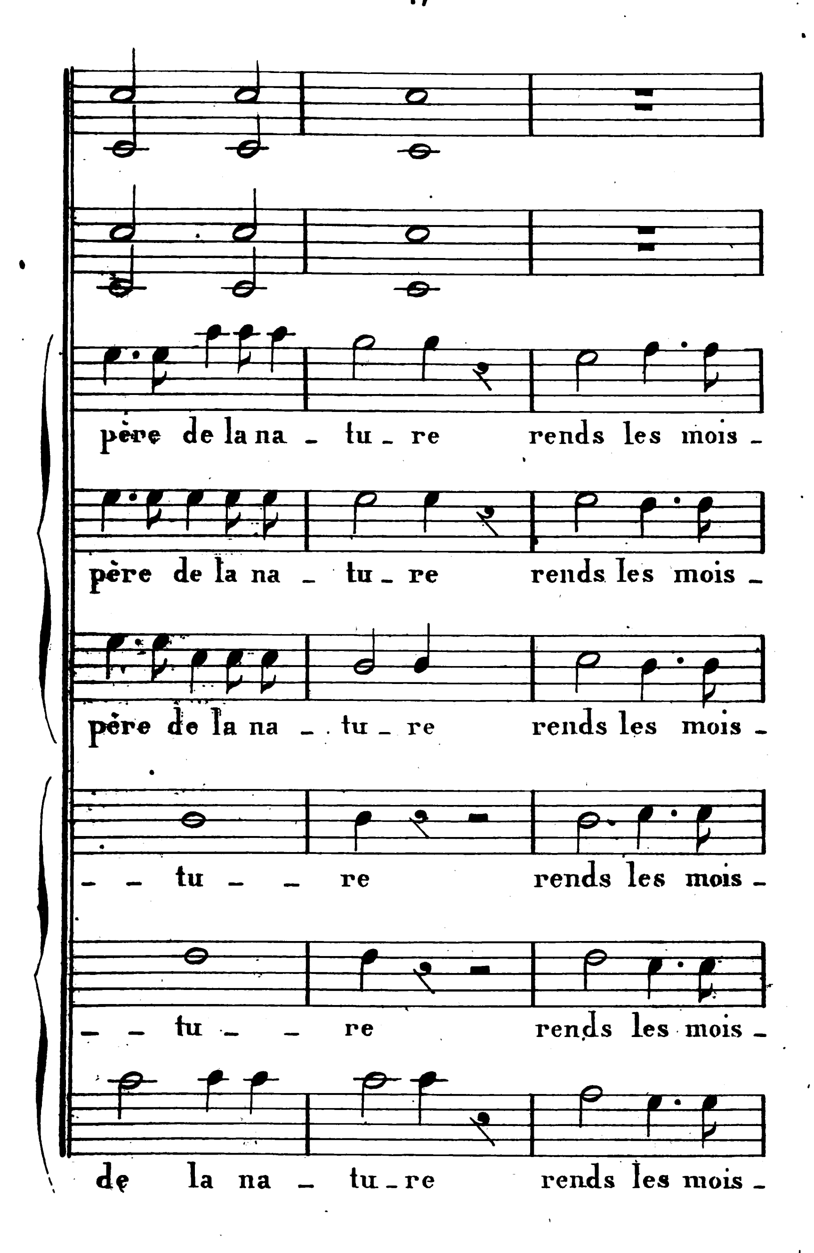



rends les mois - - sons à nos
rends les mois - - sons à nos
rends les mois - - sons à nos
p
champs rends à nos près
champs rends à nos près
champs rends à nos près
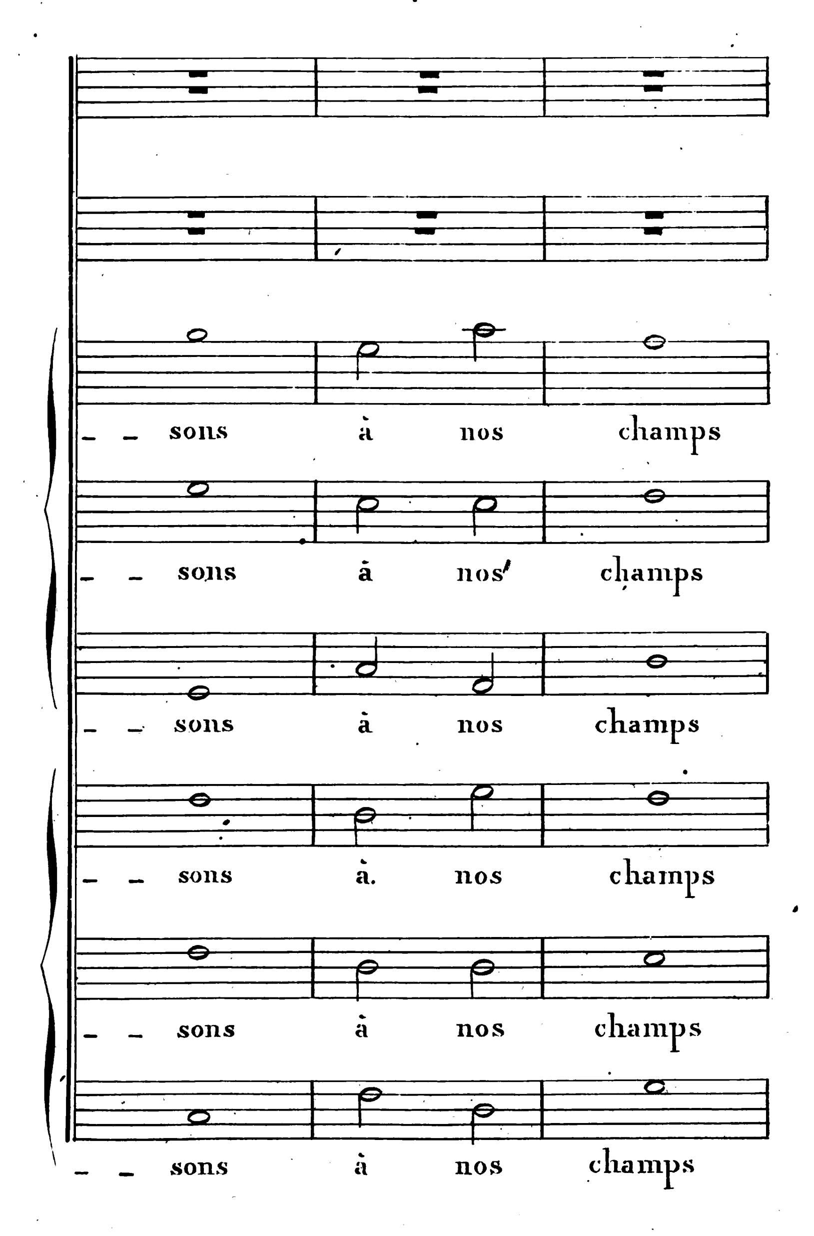

leur ver - du - re et sauve en - - cor
leur ver - du - re et sauve en - - cor
leur ver - du - re et sauve en - - cor
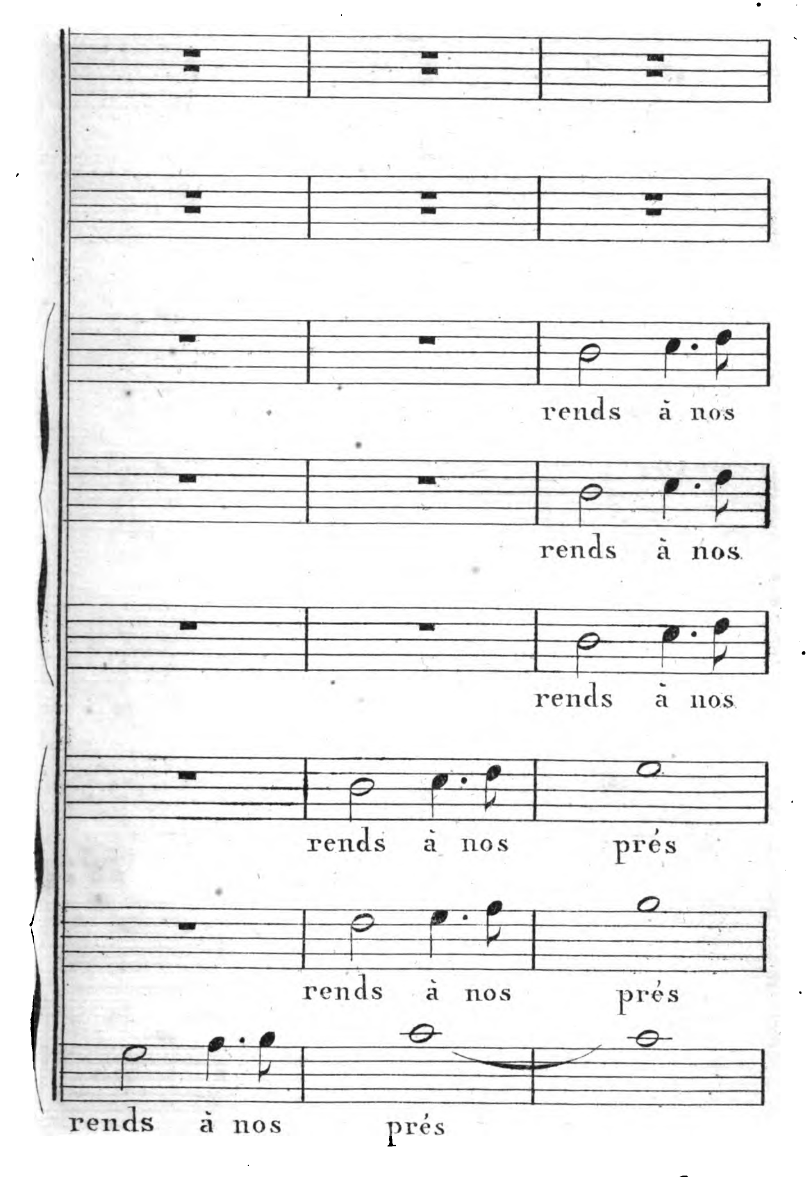

tes en - fants.
tes en - fants.
tes en fants.
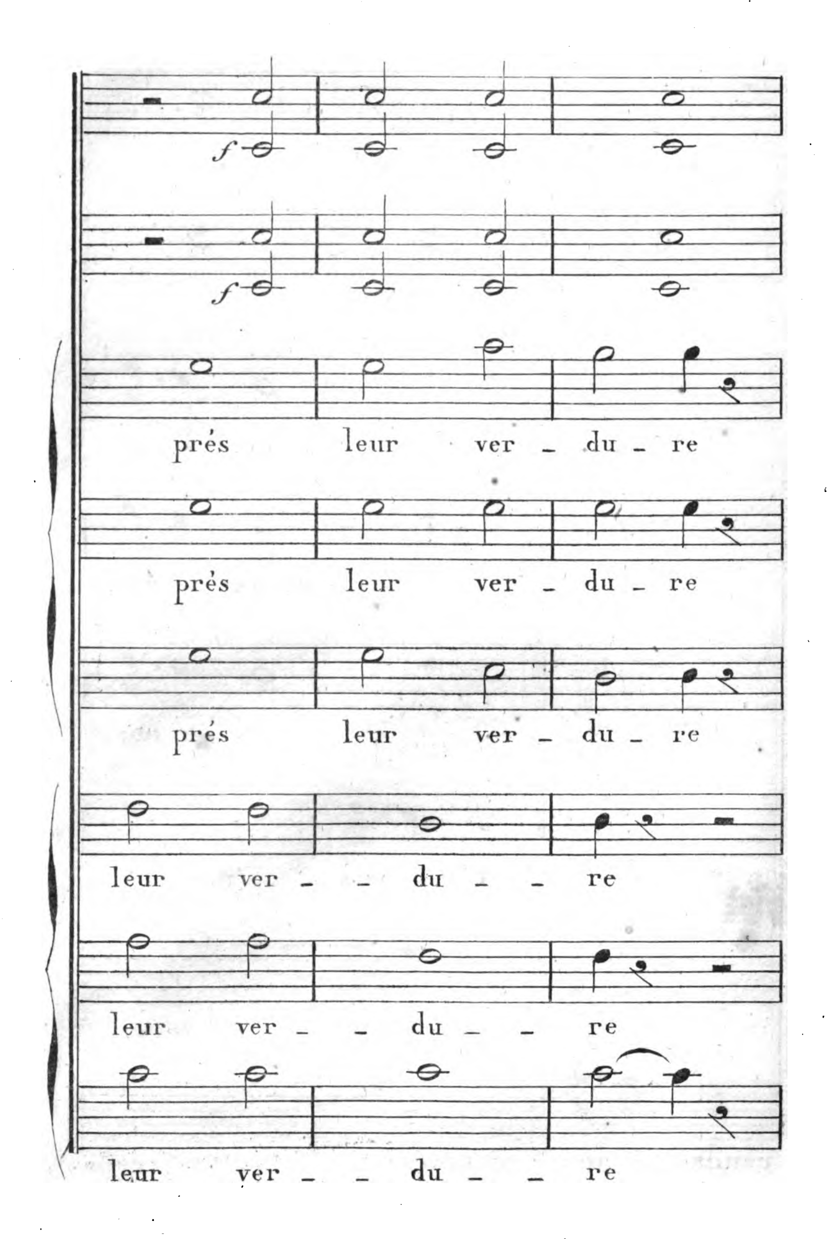

Trompettes.
Cors.
Femmes.
Hommes.
Dieu d'Isra --
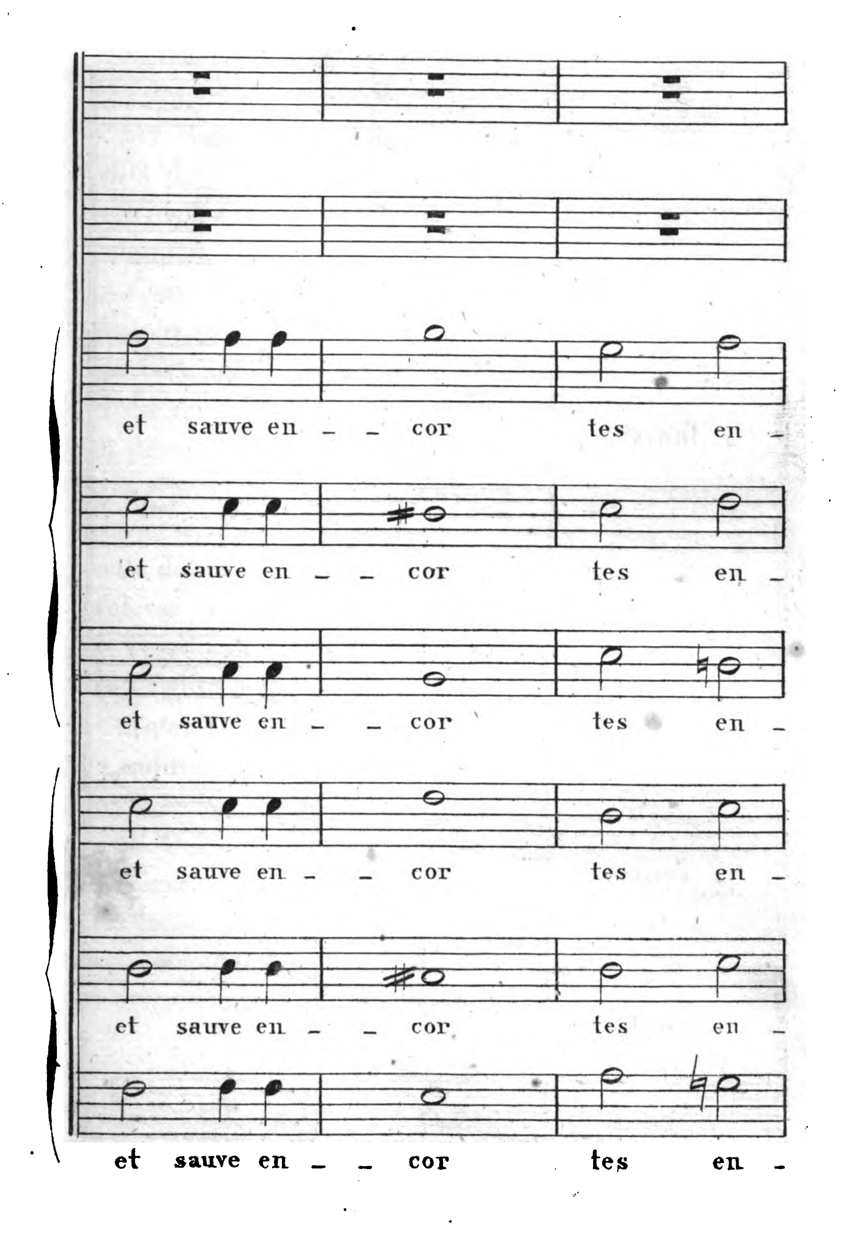

Dieu d'Is _ ra _ _ _ el
Dieu d'Is _ ra _ _ _ el
Dieu d'Is _ ra _ _ _ el
Dieu d'Is ra _ _ _ el père de la na _
Dieu d'Is _ ra _ _ _ el père de la na _
_ _ _ el pè _ re
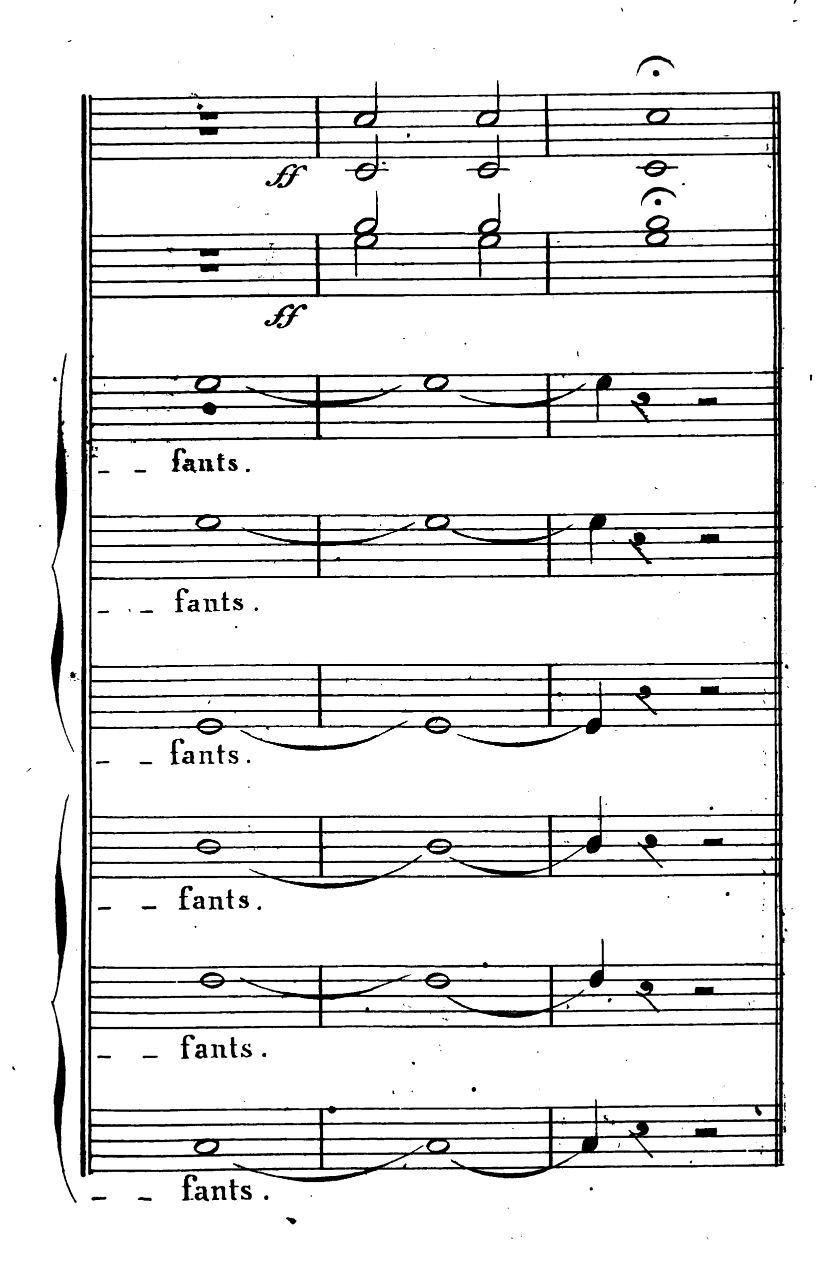

père de la na _ tu _ re rends les mois _
père de la na _ tu _ re rends les mois _
père de la na _ tu _ re rends les mois _
_ _ tu _ _ re rends les mois _
_ _ tu _ _ re rends les mois _
de la na _ tu _ re rends les mois _


– – sons à nos champs
– – sons à nos champs
– – sons à nos champs
– – sons à. nos champs
– – sons à nos champs
– – sons à nos champs


rends à nos
rends à nos
rends à nos
rends à nos prés
rends à nos prés
rends à nos prés


prés leur ver _ du _ re
prés leur ver _ du _ re
prés leur ver _ du _ re
leur ver _ _ du _ _ re
leur ver _ _ du _ _ re
leur ver _ _ du _ _ re


et sauve en _ _ cor tes en _
et sauve en _ _ cor tes en _
et sauve en _ _ cor tes en _
et sauve en _ _ cor tes en _
et sauve en _ _ cor tes en _
et sauve en _ _ cor tes en _


ff
ff
_ _ fants.
_ _ fants.
_ _ fants.
_ _ fants.
_ _ fants.
_ _ fants.

Il se trouve bien dans cet exemple quelques octaves qui semblent d'abord contraires à ce que nous avons dit des intervalles défendus; mais parce qu'elles ont lieu entre voix égales, on doit les considérer ici non comme effet d'harmonie, mais comme effet d'unisson: ce qui convient à merveille au style d'une prière qui se fait en commun.

C'est dans ce genre qu'il conviendrait d'accompagner les phrases du plain-chant, chaque fois que la chose peut se faire. Au lieu d'employer des modulations où il est impossible, à cause du chant donné, de préparer et de résoudre les dissonances, on ne devrait se servir que d'accords parfaits, dans leurs marches et dans leurs renversements, afin que l'oreille, bercée mollement dans cette douce harmonie, laisse à l'âme toute sa liberté pour s'élever et prier.

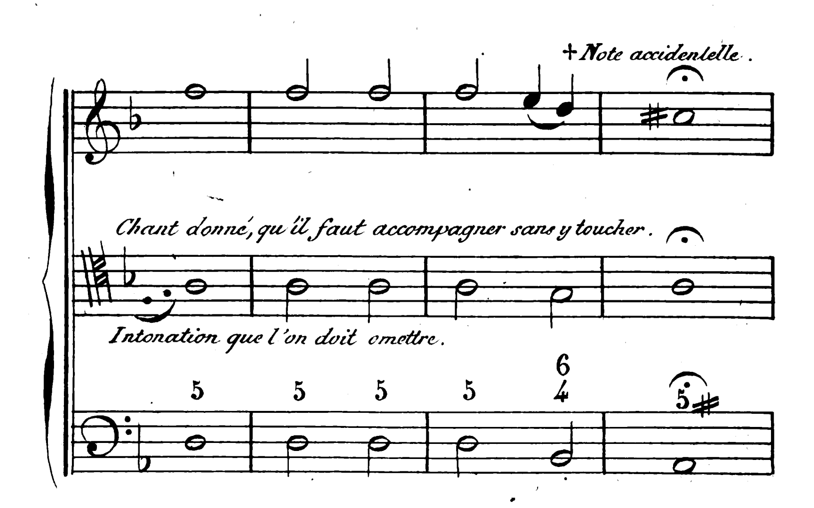
Voici pour exemple la manière de chanter les psaumes de l'Eglise selon les huit modes du plain-chant.

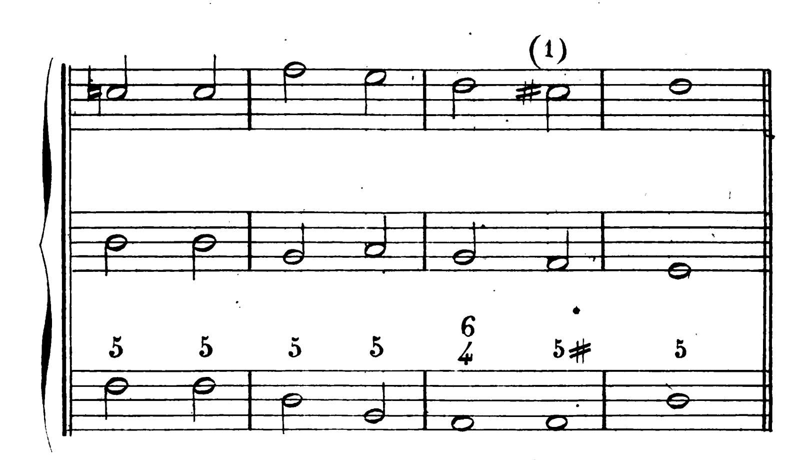
Nota. Des trois notes qui composent l'accord parfait, la quinte étant la moins essentielle, nous l'omettrons de préférence chaque fois que cette suppression sera nécessaire. Une harmonie à quatre voix serait préférable et plus correcte, mais elle exigerait plus de moyens d'exécution.

Plusieurs de ces tons, tels que le ton lydien et le ton mixolydien, ont besoin d'être transposés pour se trouver à un diapazon plus convenable aux voix.

Premier ton. — Dorien.
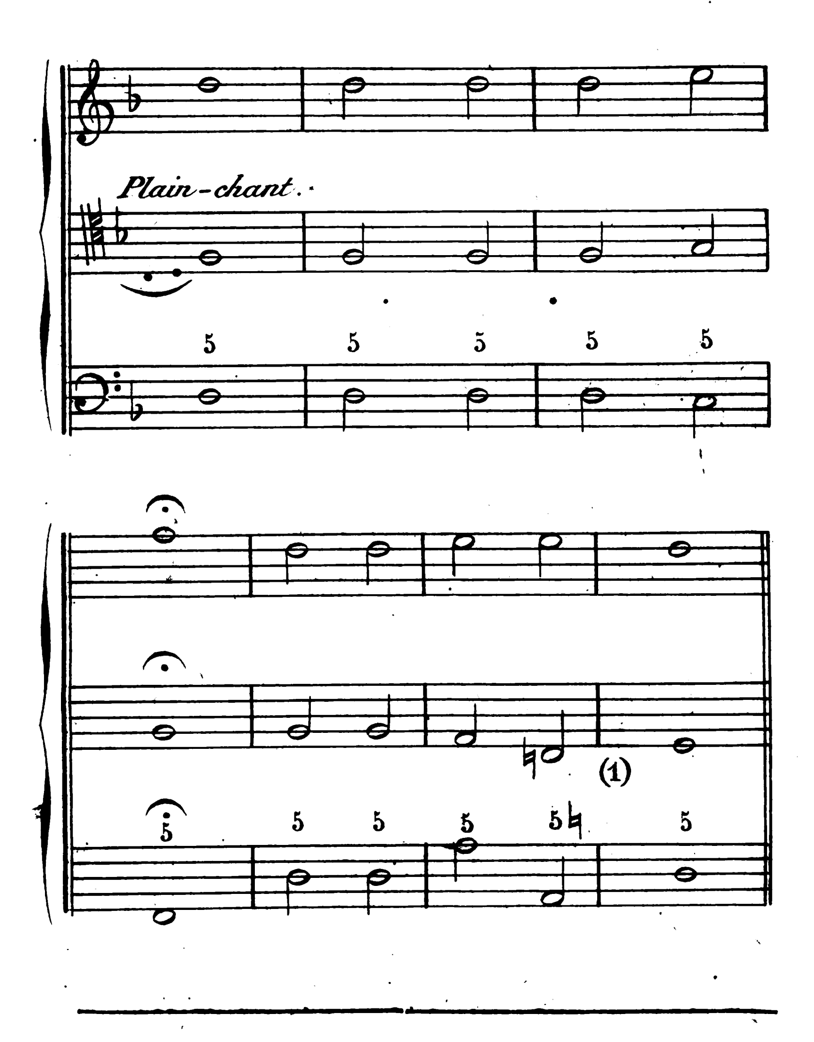
Il se marque de la lettre D ainsi que son ton plagal, à cause de sa note finale *re.*
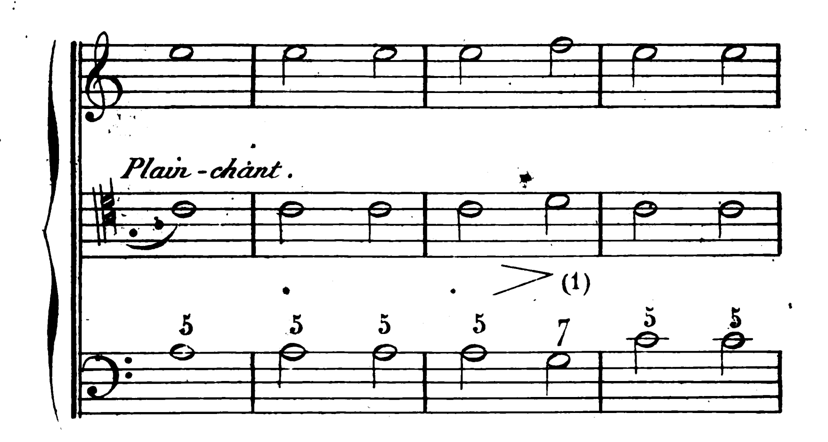




(1) *Ut dièze*, toléré dans l'accord pénultième du ton dorien, ainsi que dans son ton plagal, lorsque l'*ut bécarre* ne se trouve pas dans le plain-chant.
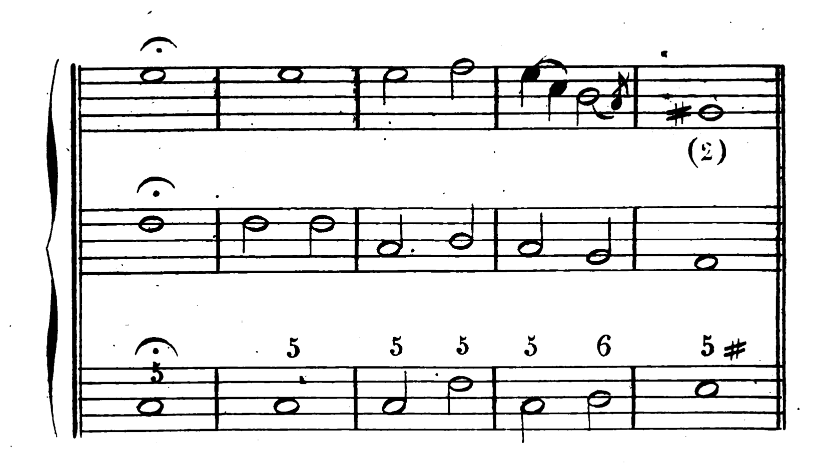
Deuxième ton. — *Hypodorien.* D.



(1) La licence tolérée dans la finale du précédent n'est donc pas applicable ici.

Troisième ton. — Phrygien. E.
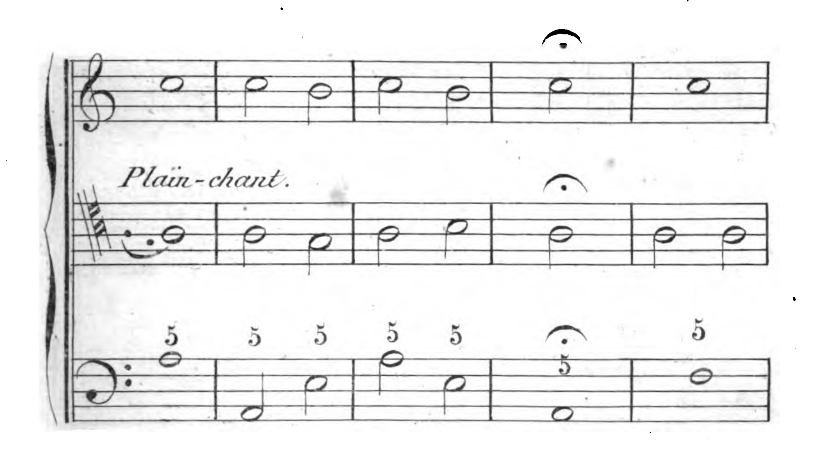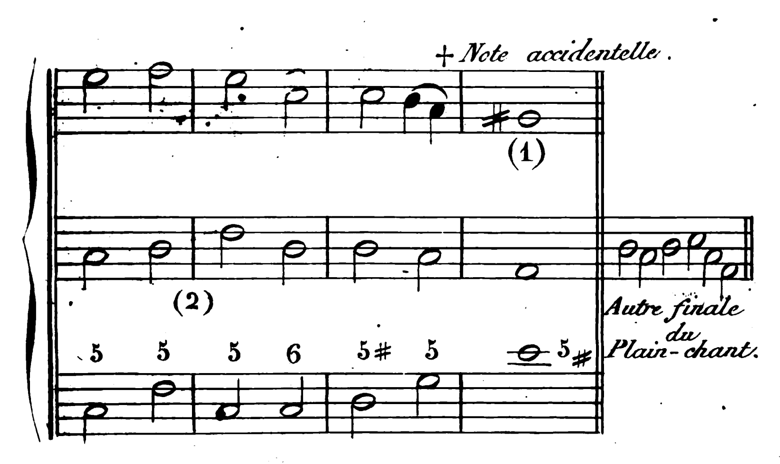




(1) Accord de septième dominante, dont nous parlerons dans les chapitres suivants.

(2) Toléré pour obtenir un repos plus parfait, ainsi que dans son ton plagal, le ton hypophrygien.

Quatrième ton. — *Hypophrygien.* **E.**
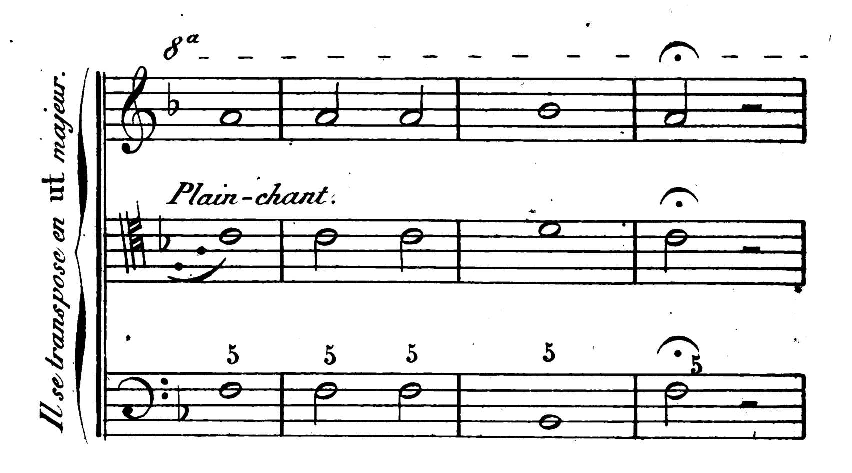


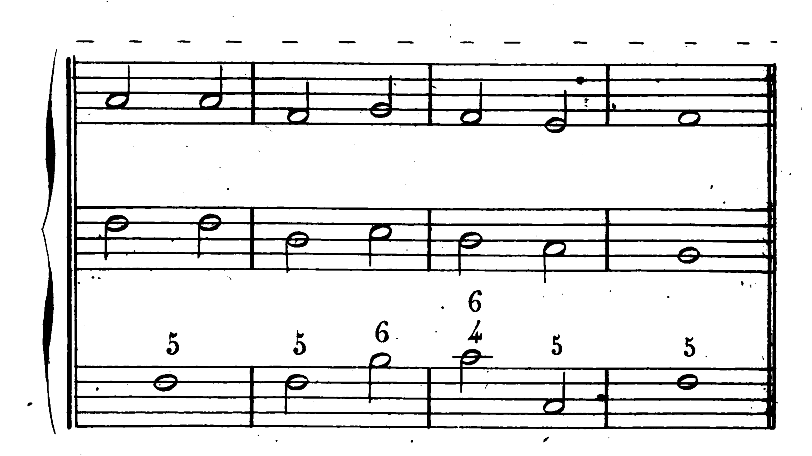


(1) Cette sorte de cadence est néanmoins dure, à cause de la fausse relation qui se trouve entre les deux *sol.*

(2) Cette note sort des limites de ce ton plagal, dont l'échelle est
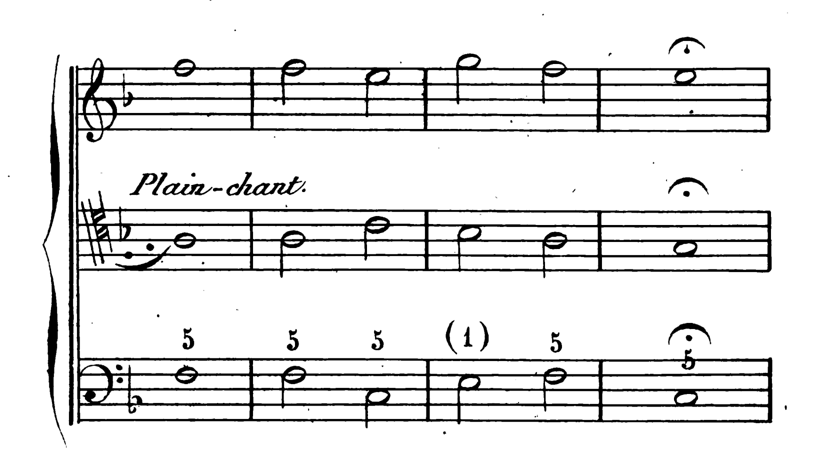
Cinquième ton. — Lydien. **F.**
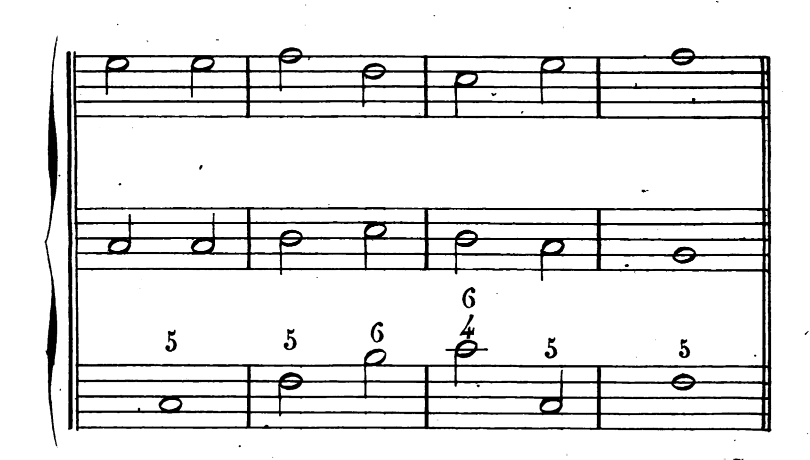




entre les deux dominantes *si*. Ce ton a une finale plus régulière, dans laquelle cette faute est évitée. Nous l'avons ajoutée à la fin du plain-chant.

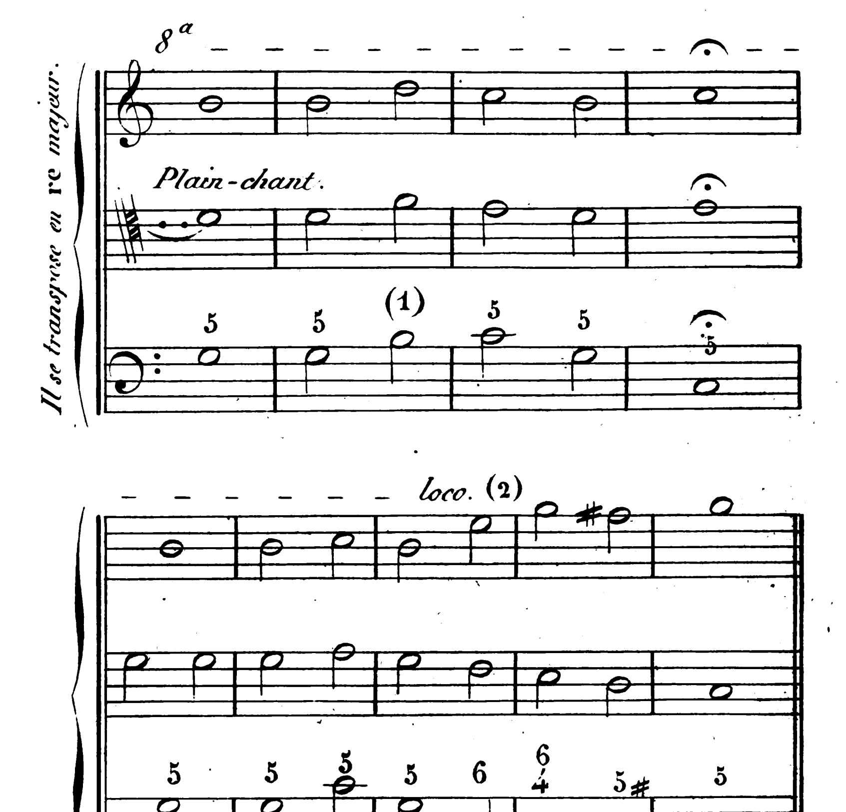
Sixième ton. — Hypolydien. **F.**





(1) Accord de septième dominante, sans sa basse fondamentale.

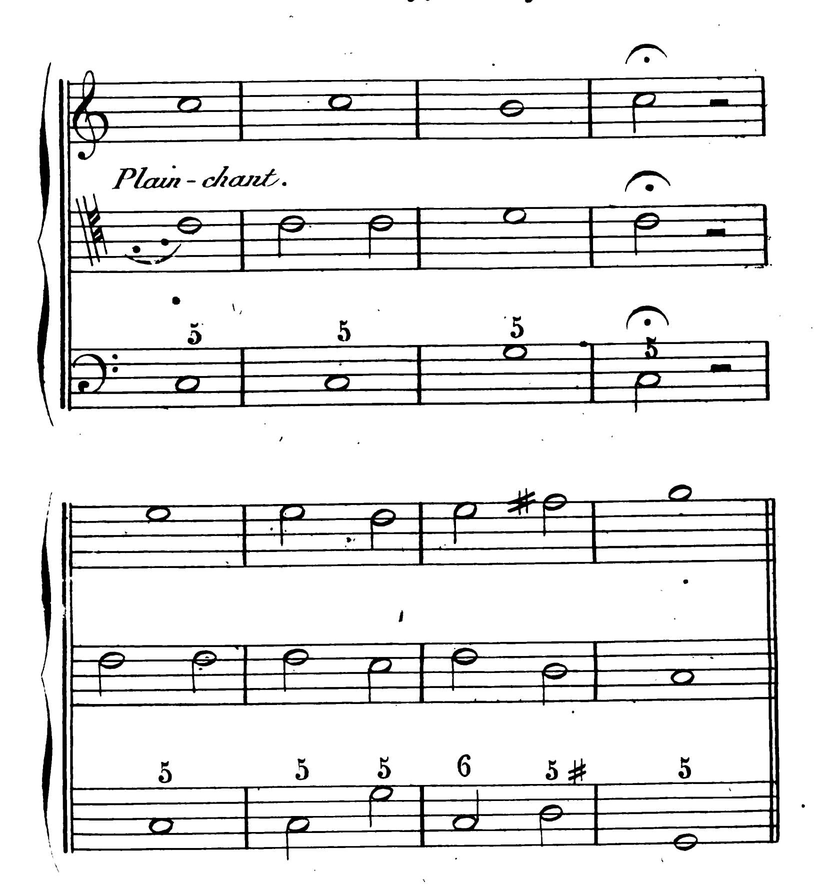
Septième ton. — Mixolydien. G.



(1) Accord de septième dominante, sans sa basse fondamentale.

(2) Il est bien entendu que si ce ton n'était point transposé, il ne faudrait point chanter la première partie à l'octave. Il en est de même pour le cinquième ton.

Huitième ton. — Hypomixolydien. G.



Nota. Il eût été quelquefois avantageux d'employer plus souvent dans ces exemples de plain-chant que nous venons de donner, l'accord de septième dominante. Nous ne l'avons point fait, parce que nous n'avons pas encore parlé de cet accord.

CHAPITRE IX.

ACCORDS DISSONANTS.

§ 1.er Accord de Quinte diminuée.

TROISIÈME DE LA CLASSIFICATION.

Cet accord est un des plus doux entre les accords dissonants. Il s'emploie dans le mode mineur et se place sur le second degré de la gamme. Il se compose de *tierce mineure* et de *quinte diminuée*. Il est en usage dans tous ses renversements. On ne le prépare pas, et il fait sa résolution sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure ou sur l'accord de septième dominante. Il sert par conséquent à faire une cadence parfaite. On le chiffre 5, avec une barre transversale.

Exemple :

Acc. de 5   1.er renversement.   2.e renversement.

5   5♯   5   6   5♯   5   6 +4   5♯   5

On voit qu'aucune des notes de cet accord n'a une résolution fixe, et que, pour l'employer, il faut une série de trois accords au moins. Dans les formules de cadences parfaites, on peut placer l'accord de quarte et sixte avant l'accord parfait majeur de la quinte inférieure. Ce qui donne:

et les autres renversements.

On peut l'employer aussi sur le septième degré d'une gamme majeure; mais alors il fait quitter le mode majeur, et passer dans le mode mineur relatif.

§ 2. Accord de Quinte augmentée.

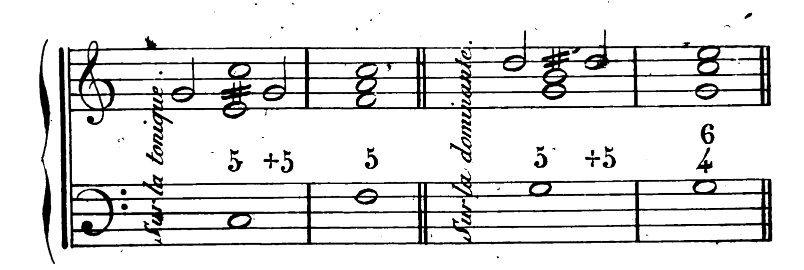
QUATRIÈME DE LA CLASSIFICATION.

(Premier accord altéré.)

Il se compose de tierce majeure et de quinte augmentée, et se place principalement sur la tonique ou sur la dominante. C'est l'accord parfait majeur dont on augmente la quinte. Il n'est guère usité que dans son premier renversement. Quoique très-dissonant, cet accord ne se prépare point; cependant il est plus doux, précédé par la quinte juste. Il n'a pas de résolution fixe, si ce

n'est la quinte qui doit monter d'un demi-ton. Il se chiffre 5 précédé du signe X.

Exemple:



1.er renversement. *2.e renvers.t bien rare.*

6 6 #

On peut aussi préparer cet accord sur sa basse fondamentale, et augmenter la quinte sur un de ses renversements, ou préparer sur un renversement et frapper la quinte augmentée sur sa basse fondamentale.

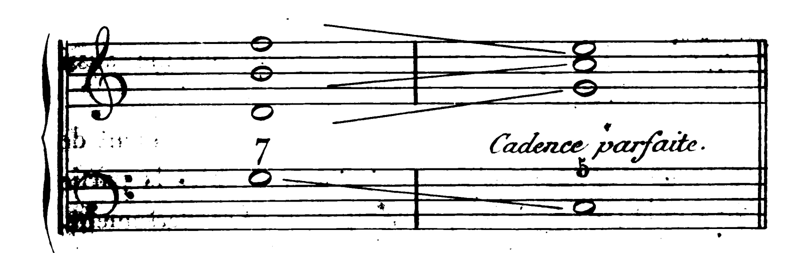
§ 3. Accord de Septième dominante.

CINQUIÈME DE LA CLASSIFICATION.

Cet accord, le plus doux des accords dissonants, est un des plus importants en harmonie. La septième qui

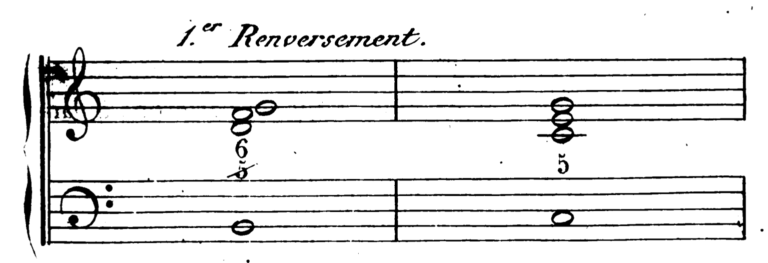
en fait la dissonance n'a pas besoin d'être préparée. Il se compose de tierce majeure, de quinte juste et de septième mineure, et se place sur la dominante d'un ton majeur ou mineur : il fait sa résolution sur l'accord parfait majeur ou mineur de sa quinte inférieure. Il se marque du chiffre 7.

Exemple :



Il faut remarquer que, dans la résolution de cet accord, trois notes ont une résolution fixe : la septième qui en fait la dissonance doit se résoudre en descendant d'un ton ou d'un demi-ton ; la tierce, comme note sensible, doit monter d'un demi-ton ; et la *basse fondamentale* doit faire sa résolution par quinte inférieure. Cet accord est usité dans tous ses renversements.

Exemple :



C'est ce troisième renversement qu'on nomme aussi accord de *triton.*

Il faut remarquer dans le second renversement de cet accord une *quarte juste* qui a lieu entre la partie basse et la partie haute : pour employer ce renversement, il faut donc avoir la note nécessaire à la préparation de la quarte ; mais il arrive souvent que la chose est impossible. Alors on retranche la basse fondamentale, et la quarte n'existe plus. Dans ce cas, on peut doubler la septième de l'accord, et pour éviter les deux octaves qu'amènerait la double résolution de cette septième, on peut en faire monter une. Cette imperfection est justifiée par l'absence de la basse fondamentale.

La basse peut aussi violer la règle de sa résolution par quinte inférieure, surtout dans les cadences rompues, sous deux conditions néanmoins. La première est de donner toujours à la dissonance sa résolution naturelle; quant à la seconde, nous en parlerons à l'article des résolutions par exception.

Exemple :

Résolutions par exceptions.

Lorsqu'on retranche la basse fondamentale de cet accord, il ressemble parfaitement à l'accord de quinte diminuée, avec lequel il est toutefois important de ne pas le confondre. Afin d'éviter toute erreur, nous allons donner un tableau comparatif de ces deux accords.

ACCORD DE QUINTE DIMINUÉE.	ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE SANS BASSE FONDAMENTALE.
1.° Il se place sur la seconde note d'une gamme mineure.	1.° Il se place sur la dominante d'une gamme majeure ou mineure.
2.° Sa basse fondamentale est *si*.	2.° Sa basse fondamentale sous-entendue est *sol*.
3.° Il fait sa résolution sur la septième dominante, ou sur l'accord parf. majeur de sa quinte inférieure.	3.° Il se résout sur l'accord parfait majeur ou mineur de sa quinte inférieure.
4.° Il lui faut une série de trois accords.	4.° Il ne lui faut qu'une série de deux accords.
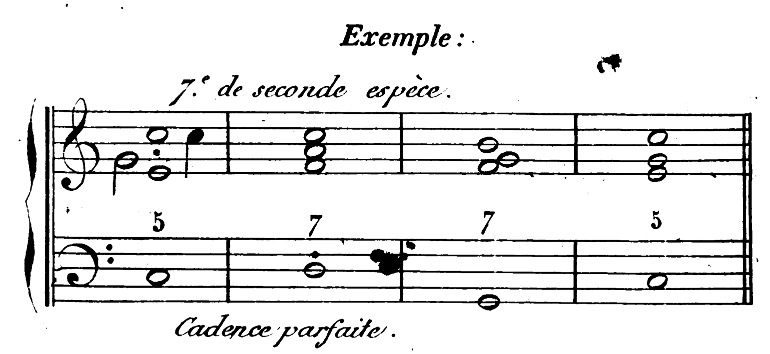
§ 4. Accord de Septième de seconde espèce.
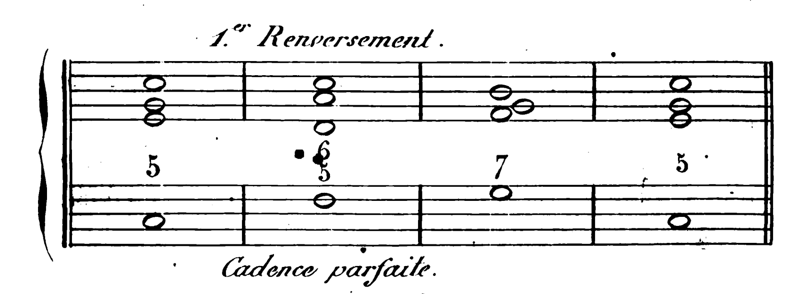
SIXIÈME DE LA CLASSIFICATION.

Cet accord se compose de tierce mineure, de quinte juste et de septième mineure. Il est très-dissonant, et la septième a besoin d'être préparée et résolue: il se place d'abord sur le second degré d'une gamme majeure, et alors il fait sa résolution sur la septième dominante de sa quinte inférieure, et ensuite sur le sixième degré de la même gamme majeure, et alors il fait moduler à la dominante. Cet accord ne diffère de la septième dominante que par sa tierce qui est mineure; il se marque aussi du chiffre 7, et la septième, comme dissonance, doit faire sa résolution en descendant.

Il lui faut au moins une série de quatre accords, et dans son second renversement se trouve toujours l'intervalle défendu de la quarte juste: il faut donc, pour l'employer, avoir toujours la double préparation de la septième et de la quarte.

Exemple:





Cadence parfaite.

1.er Renversement. *2.d Renversement.*

5 6 5 +4 2 6 5 6 4 3

3.e Renversement.

7 5 5 4 2 6 5 5

Il s'emploie dans tous ses renversements, et peut aussi, comme le précédent, se résoudre par exception.

§ 5. Accord de Septième de troisième espèce.
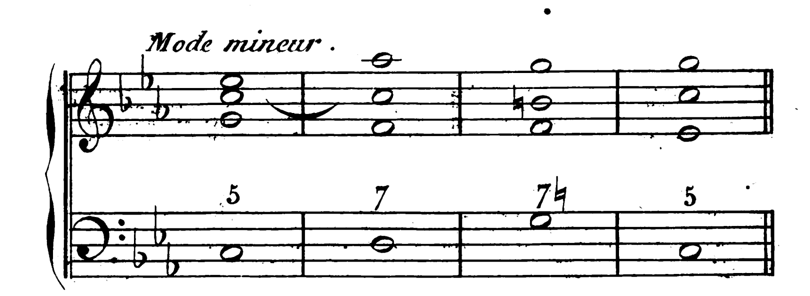
SEPTIÈME DE LA CLASSIFICATION.

Il se compose de tierce mineure, de quinte dimi-

nuée et de septième mineure. On l'emploie sous les mêmes conditions que le précédent, à la seule différence qu'il se place sur le second degré d'une gamme mineure.

Le second renversement de cet accord n'a plus besoin d'une double préparation, puisque la quarte qui était juste est maintenant augmentée.

Exemple :



1.er Renversement.

6
5
5
7♮
5

2.d Renversement.

5
6
+4
3
7♮
5

3.e Renversement.

5 4 2 6 5 5

§ 6. Accord de Septième de quatrième espèce.

HUITIÈME DE LA CLASSIFICATION.

Cet accord se compose de tierce majeure, de quinte juste et de septième majeure. Il se place sur le sixième degré d'une gamme mineure et sur le quatrième degré d'une gamme majeure. Il est très-dissonant, et a besoin d'une préparation bien entendue. Il fait sa résolution sur l'accord de septième de troisième espèce de sa quinte diminuée inférieure; celui-ci, comme nous l'avons dit, fait sa résolution sur la septième dominante de sa quinte inférieure, qui, à son tour, retombe sur l'accord parfait de sa quinte inférieure. Voilà donc, en comptant celui qui le prépare, une série indispensable de cinq accords.

Il s'emploie dans tous ses renversements.
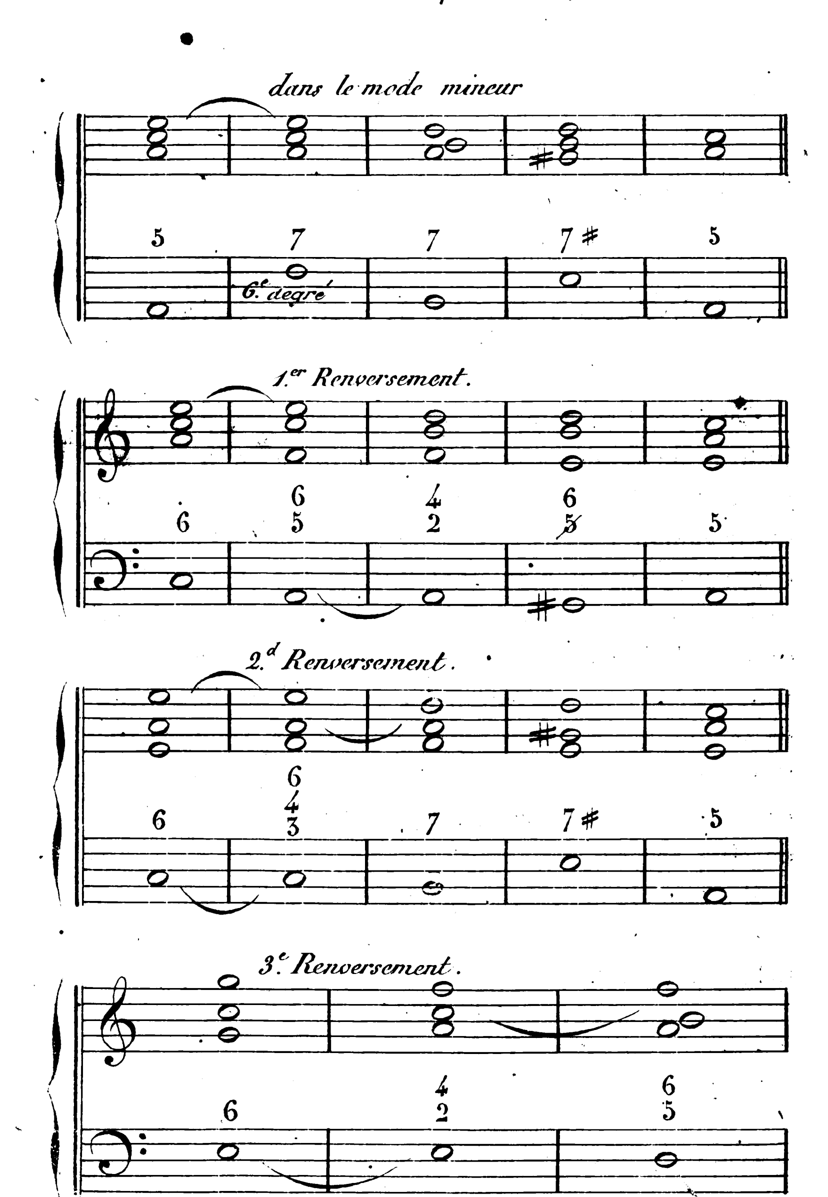
Employé dans le mode majeur, il fait moduler à la tierce inférieure.

Exemple :

Dans le mode majeur.

5 7 7 7♯ 5

4.e degré.


dans le mode mineur
5
7
7
7 ♯
5
6.e degré
1.er Renversement.
6
6
5
4
2
6
5
5
2.d Renversement.
6
6
4
3
7
7 ♯
5
3.e Renversement.
6
4
2
6
5

+4
2 6 6#
4
3 5

Il faut encore dans le second renversement préparer la quarte.

§ 7. Marches de Septièmes.

Règle. Comme il y a une règle pour les accords parfaits, il y en a une aussi pour les accords de septièmes. Il faut pour celles-ci observer les conditions suivantes, afin de bien enchaîner leur marche:

1.° Une règle toujours inviolable est que les notes fondamentales descendent, *comme dans tous les accords dissonants*, d'une quinte inférieure.

2.° Toutes les parties descendent par degrés conjoints jusqu'à la résolution finale; excepté la basse, quand les accords ne sont pas renversés. La dissonance se trouve toujours préparée par la tierce qui devient septième.

3.° Le premier accord de la marche est la septième dominante, et même toute autre septième, pourvu qu'elle soit préparée.

4.° Le dernier accord dissonant de cette marche est toujours la septième dominante.
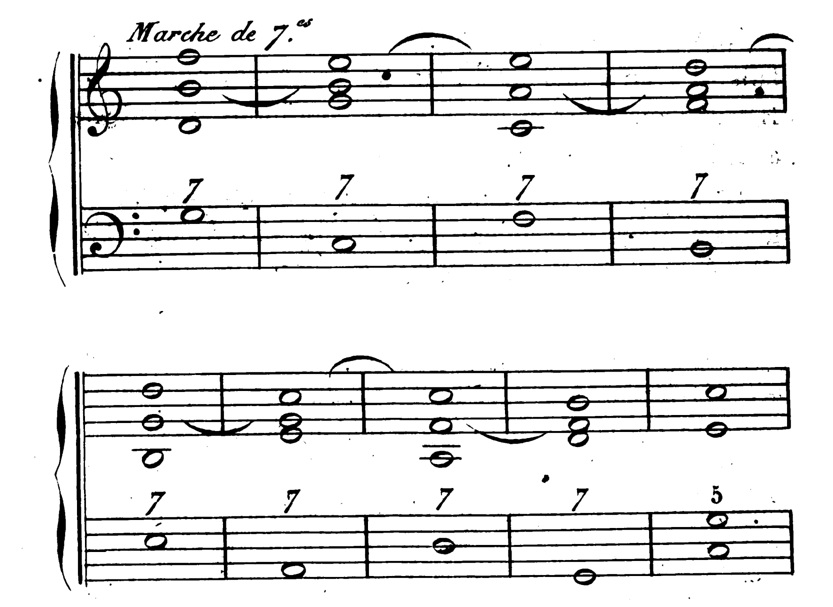
5.° Tous les accords de cette marche doivent appartenir à une même gamme; cependant on peut faire de

l'une de ces septièmes une septième dominante, et passer dans un ton relatif.
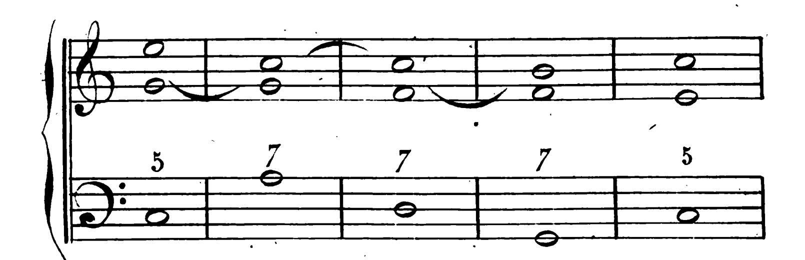
6.° Deux accords de quatrième espèce, ainsi que deux ou trois de seconde espèce, peuvent s'y succéder sans inconvénient.

Ces marches sont également en usage dans le mode mineur; seulement il faut que dans celui-ci la marche se termine par la septième dominante du ton mineur, en altérant la tierce.

Exemple:



*Ces marches sont quelquefois très-courtes, et tantôt à cinq, à quatre, à trois parties.



On renverse aussi les accords de ces marches; mais comme ils ne peuvent pas tous être employés dans le même renversement, le premier accord renversé décide le renversement des autres.

On peut aussi faire une succession de deux ou trois accords de septièmes dominantes dont les basses fondamentales marchent par quinte inférieure, et qui s'emploient dans leurs renversements. Dans cette marche, deux parties descendent chromatiquement et deux diatoniquement; la septième n'a pas besoin d'être préparée.

Une succession d'accords par quinte inférieure peut donner les trois chances suivantes:

1.° Ou les accords sont de trois sons, comme dans les accords parfaits;

2.° Ou ils sont tous accords de septièmes;

3.° Ou les accords parfaits alternent avec les accords de septièmes.

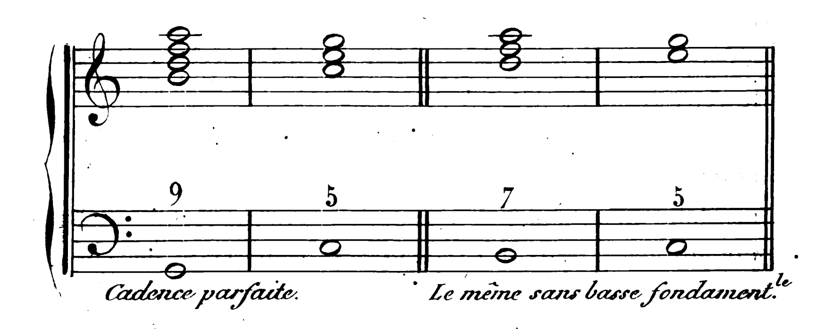
§ 8. Accord de Neuvième majeure.

NEUVIÈME DE LA CLASSIFICATION.

Cet accord, quoique dissonant, n'a pas besoin de pré-

paration. Il se compose de tierce majeure, de quinte juste, de septième mineure et de neuvième majeure. On voit qu'il n'est autre que celui de septième dominante auquel on ajoute la neuvième. Cet accord se place sur la dominante d'*un ton majeur* bien déterminé, et fait sa résolution sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure. Il se chiffre 9.

Exemple :



On voit par ce dernier exemple que cet accord peut s'employer sans sa basse fondamentale, et que même il est beaucoup plus doux de cette manière.

Or, cet accord, sans sa basse fondamentale, nous donne une nouvelle septième qu'on a quelquefois nommée *septième de sensible.*

Dans ce dernier cas aussi, il ressemble parfaitement à l'accord de septième de troisième espèce, avec lequel il est important de ne pas le confondre. Voici la comparaison de ces deux accords :

NEUVIÈME MAJEURE SANS BASSE FONDAMENTALE.	SEPTIÈME DE TROISIÈME ESPÈCE.
Sa basse fondamentale est ***sol.***	Sa basse fondamentale est ***si.***
Il s'emploie dans un ton majeur bien déterminé.	Il ne s'emploie que dans le mode mineur.
Il n'a pas besoin de préparation.	Il faut qu'il soit préparé.
Il fait sa résolution sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure.	Il se résout sur la septième dominante de sa quinte inférieure.
Il ne s'emploie que dans ses deux premiers renversements.	Il s'emploie dans tous ses renversements.

Le troisième renversement de l'accord de neuvième majeure sans basse fondamentale est prohibé, parce qu'il amène dans sa résolution une quarte juste entre la basse et une partie haute.

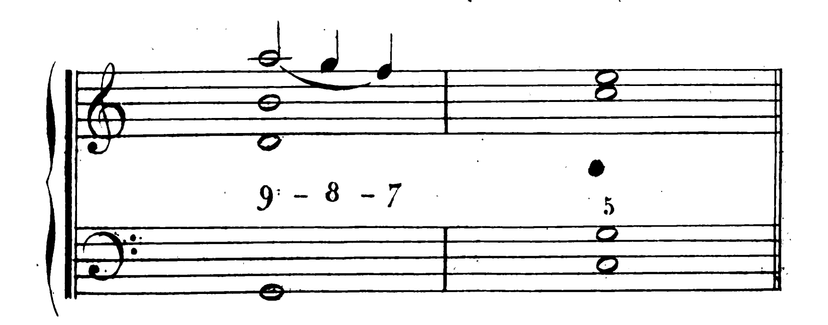
Il n'est guère possible de renverser cet accord dans ses *cinq* notes ; on peut tenter toutefois *le premier* et *le troisième* renversement, pourvu qu'on ait le soin de tenir le *la* à la distance de neuvième du *sol.*

Exemple :

1.er Renversement. 2.d Renversement.

6 5 — 5 — 4 2 — 6

Souvent cet accord s'emploie de cette manière.
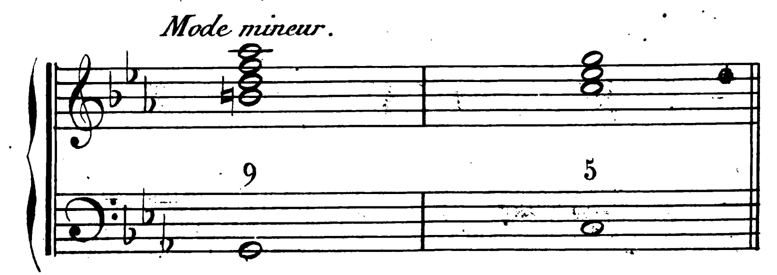


§ 9. Accord de Neuvième mineure.

DIXIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.
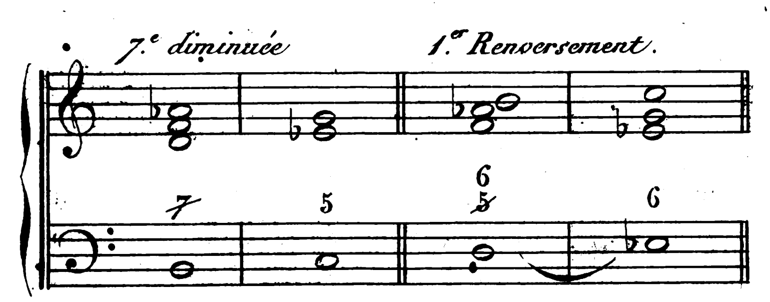
Cet accord se compose de tierce majeure, de quinte juste, de septième mineure et de neuvième mineure. Il ne se prépare pas, quoiqu'il soit très-dur, et se place sur la dominante d'un ton mineur bien déterminé. Il est quelquefois employé dans le mode majeur. Il se marque aussi du chiffre 9, et fait sa résolution sur sa quinte inférieure.
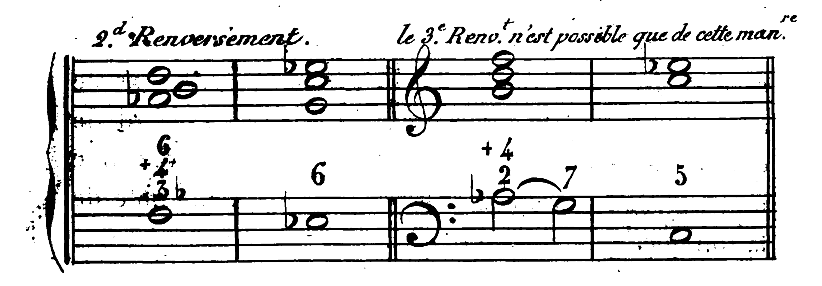
Exemple :



Il n'est guère en usage avec sa basse fondamentale. Or, quand celle-ci est retranchée, ce qui en reste donne une nouvelle septième, qu'on nomme *septième diminuée*, et qui est d'une grande ressource dans le mode majeur, comme dans le mode mineur. Les deux premiers renversements de cette *septième diminuée* sont usités; on marque cet accord du chiffre 7 avec une barre.

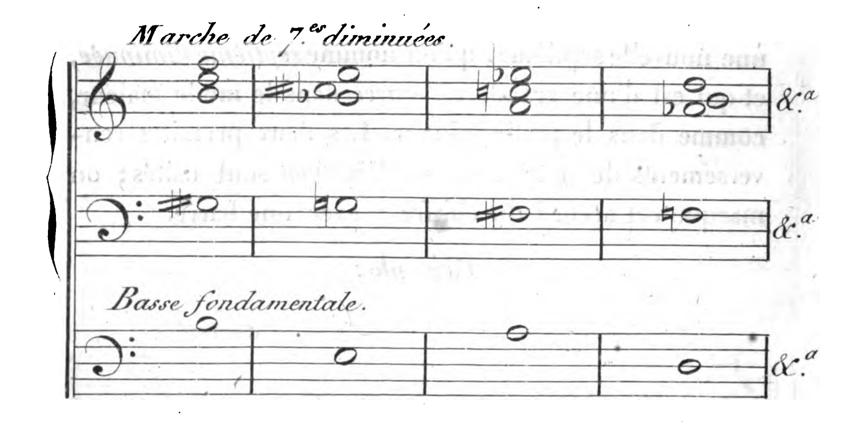
Exemple :





On peut aussi faire une marche de septièmes diminuées, comme dans les autres septièmes : leur résolution se fait aussi par quinte inférieure. Alors on emploie cet accord dans tous ses renversements, et toutes les parties descendent chromatiquement.

Exemple:



Trois ou quatre au plus de ces accords suffisent comme dans les marches de septièmes dominantes; un plus grand nombre en détruirait le charme et fatiguerait l'oreille.

Il est une manière de résoudre cette septième par exception dans le mode majeur et mineur; elle consiste à placer sur la note résolutive de la basse l'accord de quarte et sixte au lieu de l'accord parfait. Ce qui donne une cadence parfaite modulant à la quatrième note de la tonique.

Exemple:

en fa majeur.

en re mineur.
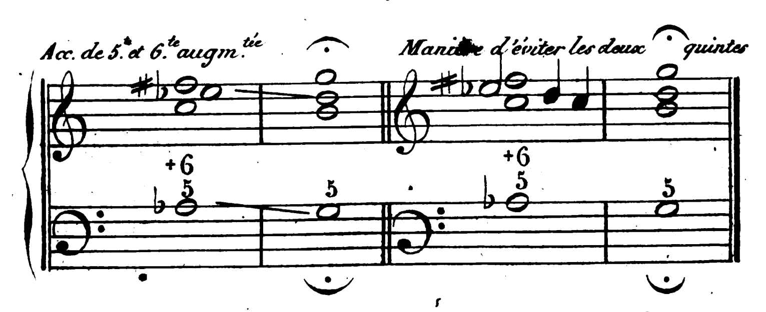
§ 10. Accord de Quinte et Sixte augmentée.

ONZIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

(Cet accord est le second altéré.)

Il se compose de tierce majeure, de quinte juste et de sixte augmentée, et se place sur le demi-ton majeur supérieur à la dominante, pour former une demi-cadence en faisant sa résolution sur l'accord parfait majeur de cette dominante. Il n'a pas besoin d'être préparé, et se marque $^{+6}_{5}$.

Exemple :
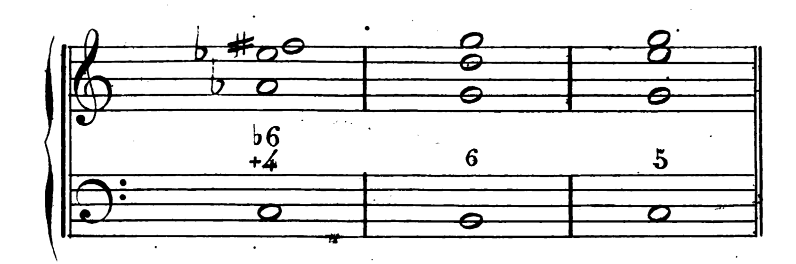


Comme toutes les notes de cet accord ont une résolution fixe, il n'y a qu'un seul moyen d'éviter les deux quintes (cette faute du reste n'est point grave et se tolère), c'est d'intercaler quelques notes, comme l'exemple vient de l'indiquer; nous parlerons de ce moyen au livre suivant, chapitre premier. On peut encore en trouver un au paragraphe suivant.

Il est encore un autre moyen d'éviter ces deux quintes, c'est de retrancher la quinte de l'accord de quinte et sixte augmentée. Alors on peut doubler la tierce, et pour éviter les octaves qu'amènerait la double résolution, on fait monter l'une et descendre l'autre.

Cet accord ne se renverse pas; cependant on peut quelquefois s'en servir dans son premier renversement.

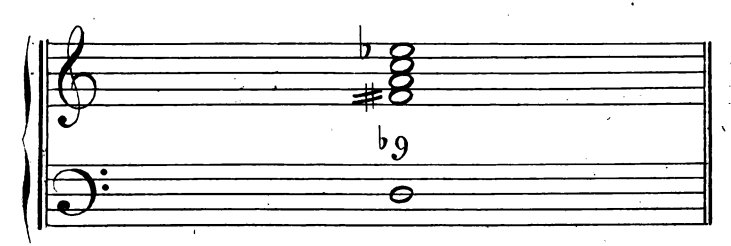
Exemple:



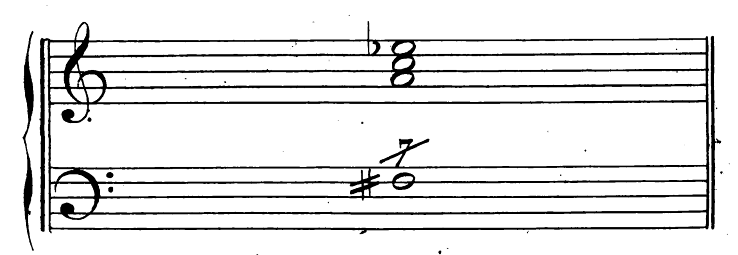
Nota. Une chose essentielle à observer, c'est la basse fondamentale de cet accord. Nous avons dit que tout accord dissonant devait se résoudre dans sa basse fondamentale par quinte inférieure: on ne peut donc pas supposer que le *la bémol* qui fait une seconde inférieure avec l'accord suivant soit sa basse fondamentale. La

seule note qui puisse remplir cette condition est *re*. Or, nous allons prouver que cette note est réellement la basse fondamentale de cet accord.

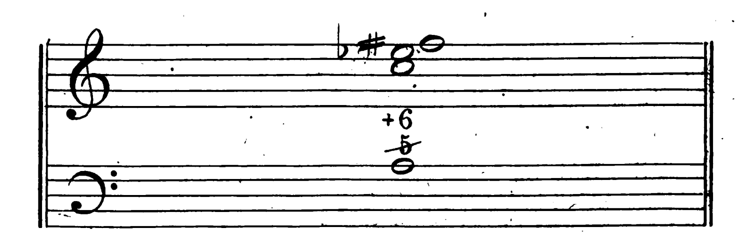
C'est en effet l'accord de *neuvième mineure* du ton de *sol* qui remplit toutes ces conditions. Il fait sa résolution sur la dominante du ton d'*ut*. Le voici :



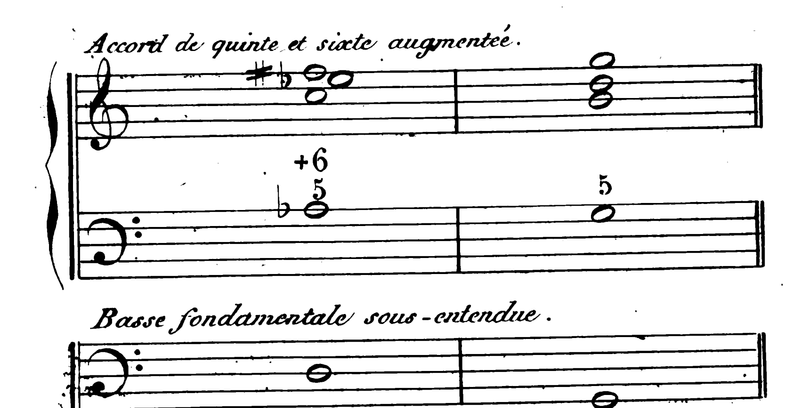
La basse fondamentale une fois retranchée, comme nous l'avons dit, il reste la septième diminuée.



Ce dernier accord placé dans son premier renversement donne :
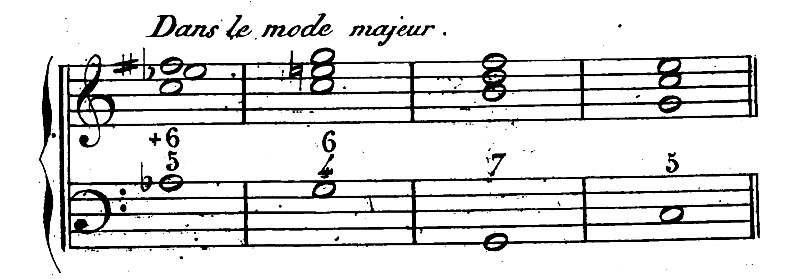


Il suffit maintenant, pour y reconnaître l'accord de quinte et sixte augmentée, d'altérer la quinte qui, dans ce dernier exemple, se trouve à la basse, et l'on aura:



Cet accord a une résolution par exception, qui est d'un aussi grand usage que sa résolution naturelle. Elle consiste encore à placer sur la note résolutive de la basse l'accord $\frac{6}{4}$ au lieu de l'accord 5; ce qui donne une cadence parfaite.

Exemple:



Dans le mode mineur.

§ 11. Accord de Quarte et Sixte augmentées.

DOUZIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

(Il est aussi altéré.)
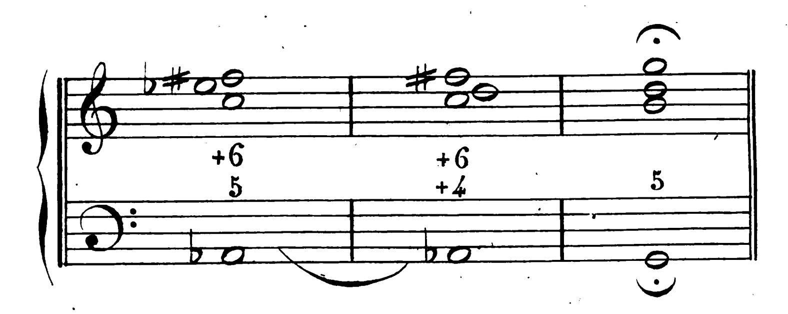
Il se compose de tierce majeure, de quarte augmentée et de sixte augmentée, et se place sur le demi-ton supérieur à la dominante d'un ton majeur ou mineur. Il fait sa résolution sur l'accord parfait majeur de sa *seconde mineure inférieure*, et sert ainsi à former une demi-cadence. Son chiffre est $^{+6}_{+4}$. Il ne se renverse jamais, excepté quelquefois dans son premier renversement.

Exemple :

1.er Renversement.

La basse fondamentale de cet accord est *re*. Ceci est encore plus facile à comprendre que ce que nous avons dit sur la basse fondamentale de l'accord précédent. Car si nous ôtons l'altération du bémol, nous aurons l'accord de septième dominante du ton de *sol* dans son second renversement. Aussi avons-nous dit que cet accord était le troisième altéré.

Pour éviter les deux quintes qui ont lieu dans la résolution de l'accord précédent, on y ajoute celui-ci de cette manière :
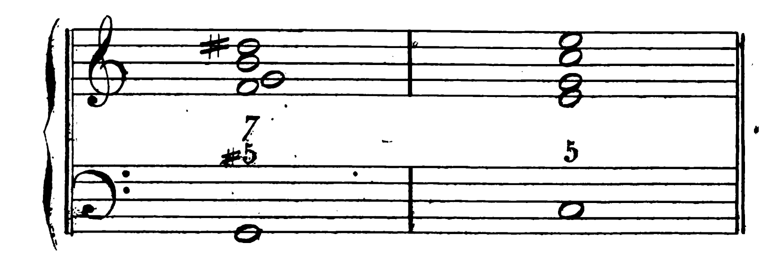


Cette marche est d'un grand usage.

§ 12. Accord de Quinte augmentée avec Septième.

TREIZIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Cet accord n'est autre que celui de septième dominante dont on hausse la quinte. Il se marque du chiffre $^{7}_{5}$ précédé d'un dièze. On peut le faire entendre sans préparation, mais il est plus doux précédé de la quinte juste. Il s'emploie sous les mêmes conditions que celui de septième dominante.

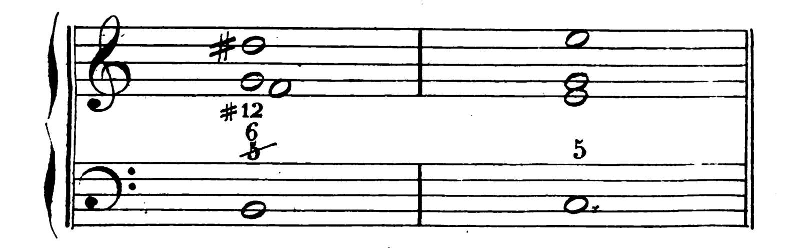
Exemple :



Pour employer cet accord, il faut, comme nous venons de le faire, placer la septième au-dessous de la quinte augmentée, afin qu'elle fasse avec cette dernière une sixte augmentée, et non pas une tierce diminuée, intervalle proscrit, comme nous l'avons vu.

Cet accord ne se renverse pas; cependant on peut encore le tenter dans son premier renversement.

Exemple :

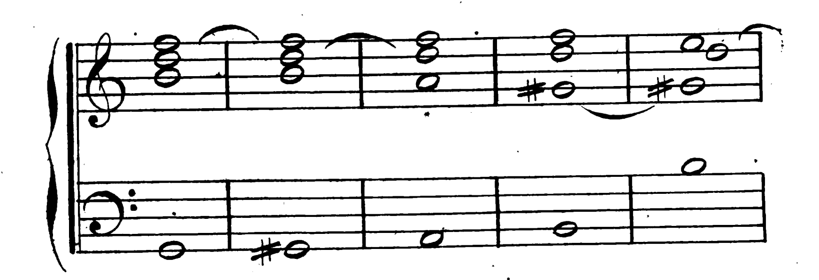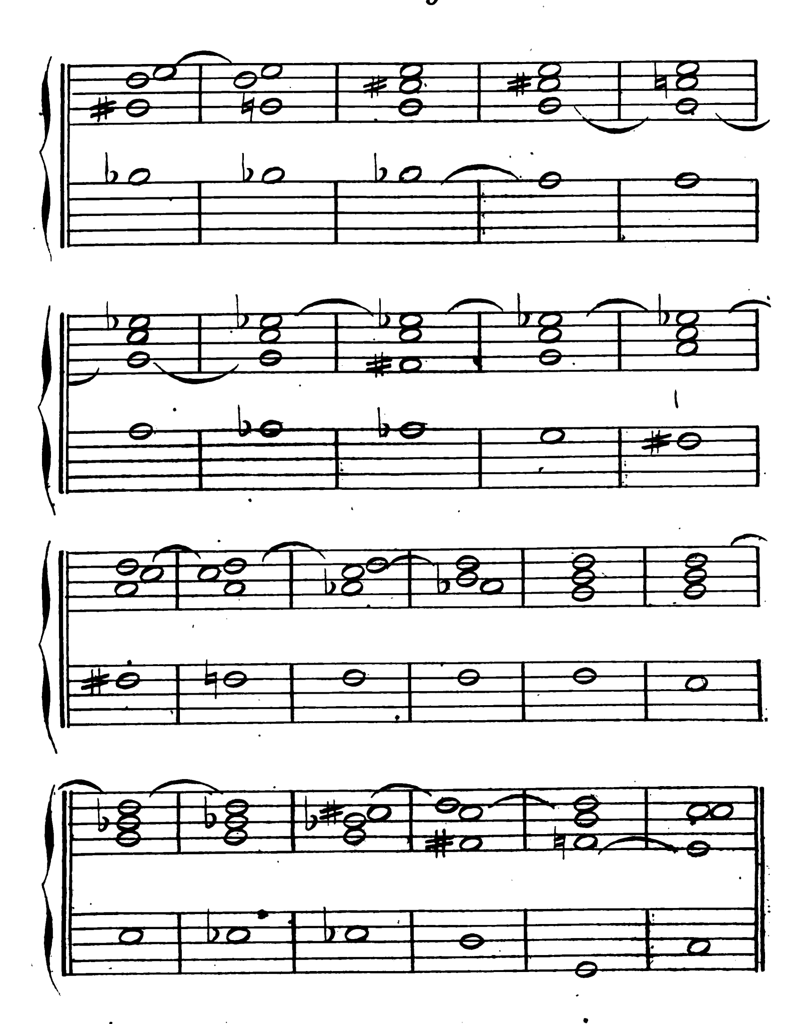


CHAPITRE X.

RÉSOLUTIONS PAR EXCEPTION.
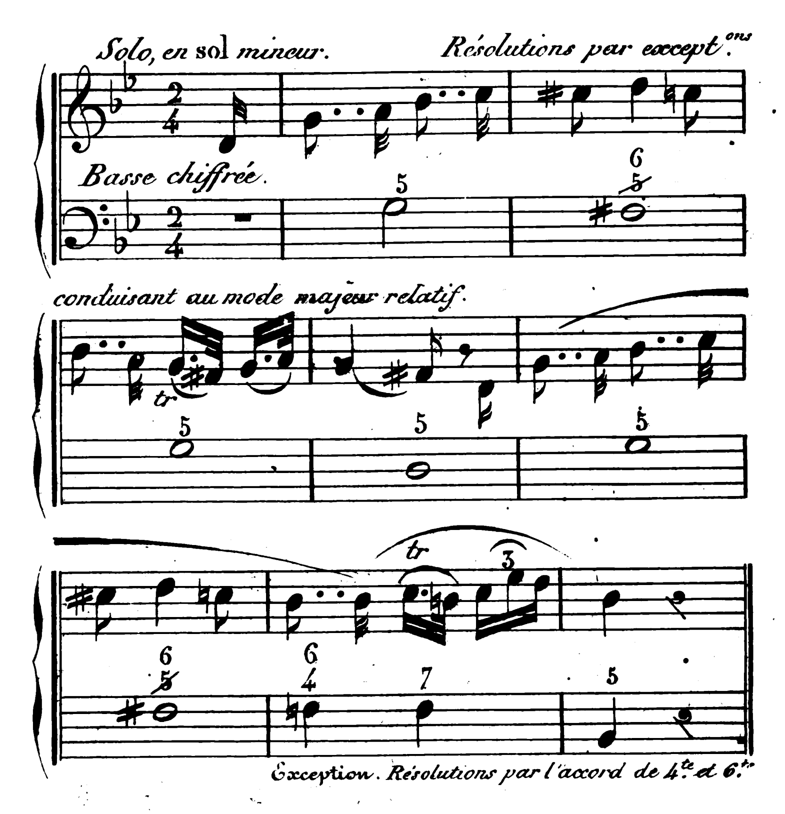
Nous avons donné la résolution naturelle de tous les accords dissonants et leurs principales exceptions. Nous exposons ici une nouvelle règle de la plus haute importance, qui permet de violer la résolution naturelle de la basse fondamentale sous deux conditions de toute rigueur: ou, premièrement, en laissant à sa place la note qui fait la dissonance; ou, secondement, en donnant à cette note sa résolution naturelle, mais sur un autre accord quelconque.

En voici des exemples :





Cette règle d'exceptions est néanmoins soumise à l'oreille, qui doit en juger sévèrement et l'employer avec discrétion. *Rossini* en a fait un usage délicieux dans les notes suivantes de la *Prière de Moïse en Egypte:*



Il faut remarquer que, dans cette manière de résoudre les accords par exception, une dissonance peut devenir consonnance, sans changer de place, de même qu'une consonnance peut aussi, sans changer de place, devenir une dissonance, qui par là même se trouve préparée.

Cet article essentiel renferme le secret de créer une harmonie toujours nouvelle.

FIN DU LIVRE PREMIER.

LIVRE II.

PARTIES ACCIDENTELLES DE L'HARMONIE.

Les notions que nous allons donner sont également de la plus haute importance, et il serait impossible sans elles de rien comprendre à ce qu'ont écrit les auteurs en tous genres. L'expérience a fait voir à quelles conditions on pouvait, dans les accords consonnants et dissonants, intercaler des notes tout à fait étrangères à ces accords, et l'emploi de ces *notes accidentelles* est devenu d'une aussi grande ressource que celui des notes intégrantes elles-mêmes. En effet, chaque note réelle est entourée d'autres notes qui font avec elle une seconde mineure et majeure, tant supérieures qu'inférieures. Or, c'est de ces notes accidentelles que nous allons parler.
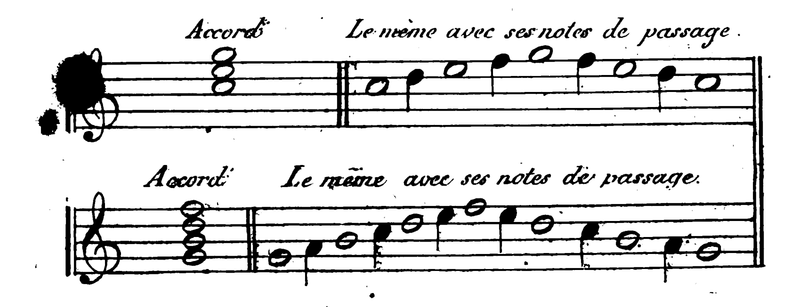
On les divise en six classes : 1.° les notes de passage ; 2.° les notes de goût ; 3.° les syncopes ; 4.° les suspensions ; 5.° la pédale ; 6.° les anticipations.

CHAPITRE I.er

DES NOTES DE PASSAGE.
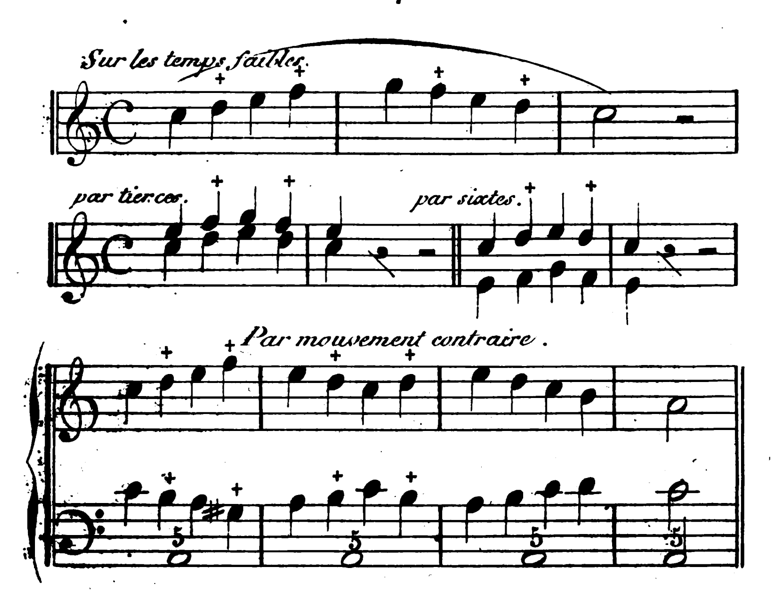
Les notes de passage sont celles qui remplissent les intervalles entre les notes réelles, c'est-à-dire, entre les parties intégrantes d'un accord.

Exemple :



Ces notes de passage doivent ordinairement tomber sur les temps faibles de la mesure, et quand elles se font dans plusieurs parties à la fois, elles marchent par tierces, par sixtes, ou par mouvement contraire.

Exemples:



Il faut surtout éviter, dans l'emploi de ces notes, d'*altérer* mal à propos celles qui appartiennent au ton comme notes réelles des accords.

Il est aussi défendu de commencer ou de finir un trait par une note de passage. On peut cependant les couper par de courtes pauses dans un mouvement vif et léger. C'est l'oreille qui en décide.

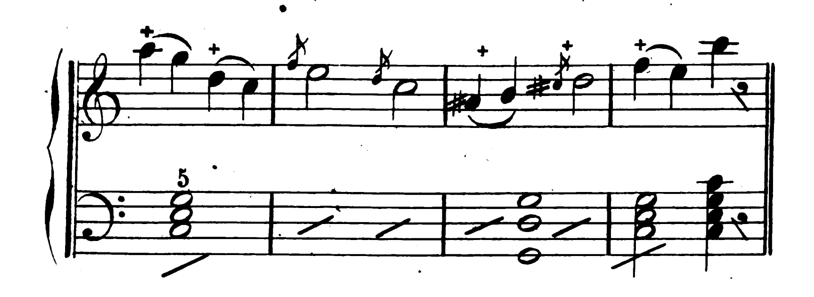
CHAPITRE II.

NOTES DE GOUT.

Une différence essentielle entre celle-ci et les précédentes, c'est que les notes de goût, ou appoggiatures, se frappent sur le *temps fort* de la mesure simultanément avec les bonnes notes des accords. Elles font leur résolution par degrés conjoints. En descendant, elles restent telles qu'elles se trouvent dans la gamme du ton où l'on est, et en montant, elles se résolvent de manière à faire une note sensible avec la note réelle.

Elles ont lieu principalement dans une mélodie, *au goût* du compositeur, et s'écrivent en petites notes ou en notes ordinaires.

Exemple :
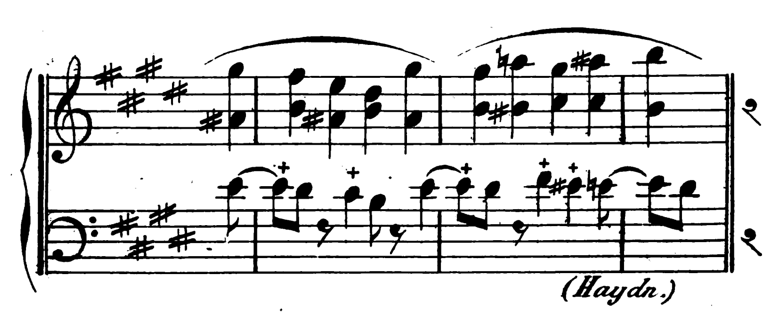


CHAPITRE III.

SYNCOPES.

La syncope est un petit retard qui prolonge une note réelle, une note de passage ou une note de goût, et la fait entendre sur un accord où elle est tout à fait étrangère.

Exemple :



Quand on veut s'assurer de l'exactitude d'une syncope, il faut faire commencer chaque note syncopée la moitié de sa valeur plus tôt, afin de la frapper sur l'accord même auquel elle appartient.

Le mouvement décide de leur valeur, et il faut toujours dans l'harmonie au moins une partie qui ne syncope pas, afin de ne pas rendre la mesure incertaine.

CHAPITRE IV.

SUSPENSIONS.

De toutes les notes accidentelles, celles-ci sont les plus estimées. Une suspension est le retard bien marqué d'une note essentielle sur un accord où elle est étrangère. Elle diffère entièrement de la syncope, qui n'exige aucune condition; nous allons le comprendre.

Une suspension quelconque exige, sans exception aucune, les conditions suivantes :

1.° Elle doit être préparée;

2.° Elle doit tomber sur les temps forts de la mesure;
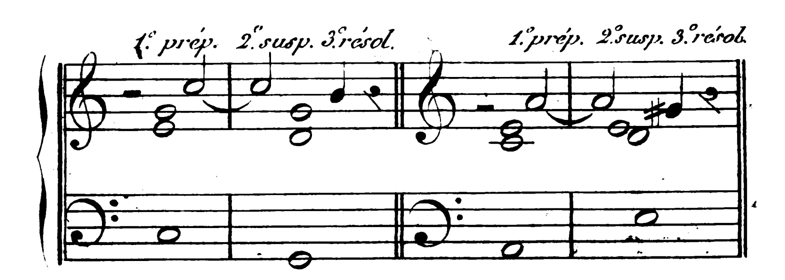
3.° Elle doit se résoudre diatoniquement, sur un temps faible de la mesure, toujours en descendant (presque jamais en montant).

Il faut donc au moins deux accords pour employer une suspension, souvent même trois. On place le premier sous la préparation, le second sous la suspension, et le troisième sous la résolution.

La préparation et la résolution sont toujours des notes réelles, et il faut aussi toujours pouvoir mettre la résolution à la place de la suspension.
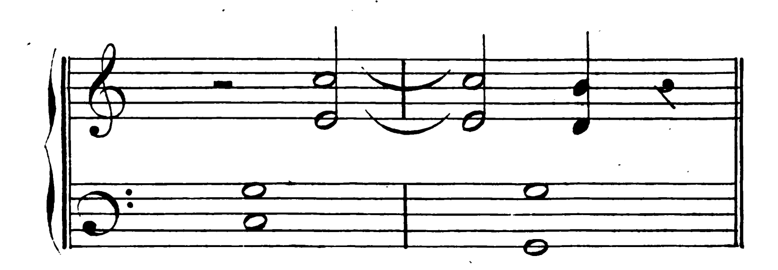
La préparation doit avoir au moins autant de valeur que la suspension ; mais la suspension peut être plus longue que la résolution.

Exemple :



Lorsque les suspensions sont doubles, c'est-à-dire, lorsqu'on suspend deux notes à la fois dans deux parties différentes, il faut aussi double préparation et double résolution.

Exemple :



On suspend généralement : 1.° la tierce et la note fondamentale dans les accords parfaits ;

2.° La tierce dans les accords de septième ;

3.° La note sensible dans l'accord de septième dimi-

nuée, dans la sixte augmentée, dans la quarte et sixte augmentées, et en général dans tous les accords où elle se trouve.
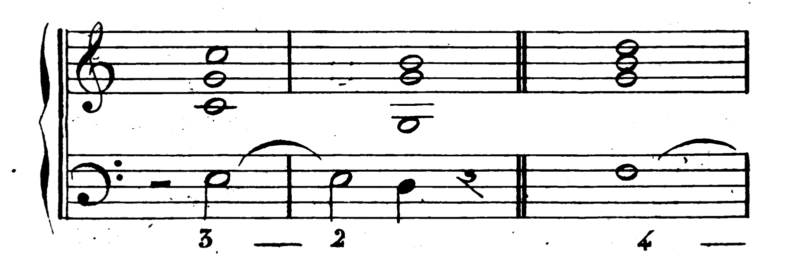
Les autres notes se suspendent rarement, et leur usage se connaît par la pratique. Quoiqu'en général tous les accords soient plus ou moins susceptibles d'être suspendus, néanmoins les deux accords parfaits, l'accord diminué, l'accord de septième dominante, l'accord de sixte augmentée dont on suspend seulement la sixte, sont ceux où l'on emploie plus fréquemment les suspensions.
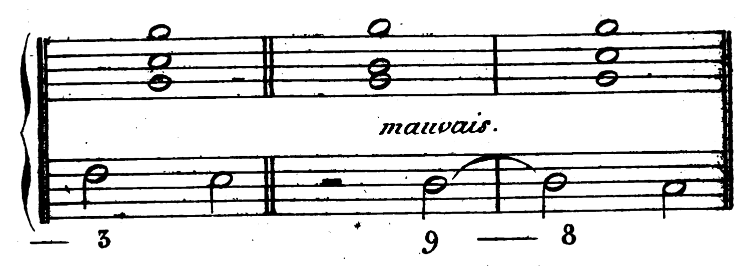
Ces suspensions s'indiquent de la manière suivante :

3—2,	4—3,	5—4,	6—5,	7—6,	9—8,
La TIERCE sur la SECONDE.	La QUARTE sur la TIERCE.	La QUINTE sur la QUARTE.	La SIXTE sur la QUINTE.	La SEPTIÈME sur la SIXTE.	La NEUVIÈME sur L'OCTAVE.

Toutes ces suspensions, excepté celle de la neuvième sur l'octave, peuvent se renverser, en mettant la suspension dans la basse et la note de la basse dans la partie haute.

Exemple :





Les suspensions doubles offrent moins de ressources, parce qu'il faut nécessairement une double préparation et une double résolution.

On peut résoudre les suspensions doubles, ou en même temps, ou l'une après l'autre. Dans ce dernier cas, on résout la supérieure avant l'inférieure, quand les deux parties sont en tierce, et on résout l'inférieure avant la supérieure, quand elles sont en sixte.

Il est quelquefois permis, au lieu de lier la préparation et la suspension, de les frapper ou de les faire précéder d'une courte pause.

On peut aussi traiter les suspensions avec des notes de passage; mais il faut que les notes qui se frappent exactement sous la préparation, la suspension et sous la résolution, soient des notes réelles et non pas des notes de passage.

Dans l'emploi des suspensions, la note sensible peut quelquefois se résoudre irrégulièrement, mais seulement dans le courant des phrases, et jamais à la fin.

Pour faire une suite de suspensions, il faut choisir les accords de manière à ce qu'ils fournissent la préparation de chacune d'elles. Ainsi cette suite n'est pas possible, quand la basse fondamentale ne change point, ou quand elle marche par tierce inférieure.

CHAPITRE V.

DE LA PÉDALE.

La pédale est une note de la basse, plus ou moins prolongée, sur laquelle on place une suite d'accords dont plusieurs lui sont totalement étrangers.

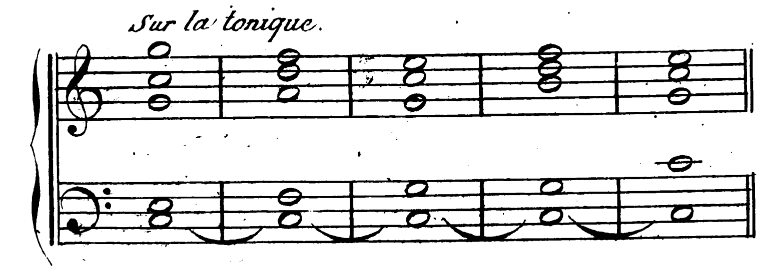
Elle ne peut avoir lieu que sur la tonique ou sur la dominante, et doit toujours être note principale ou fondamentale des accords qui la commencent et la finissent sans renversement.

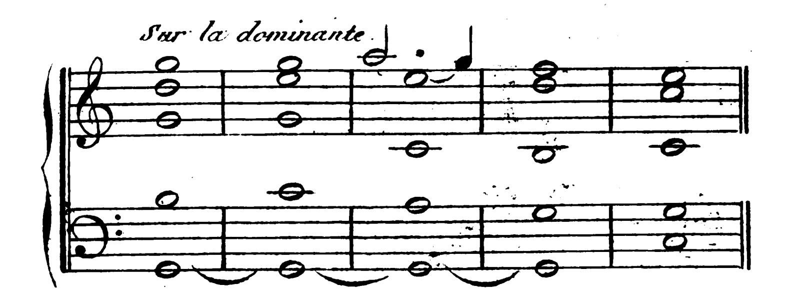
Tous les accords pris dans la même gamme peuvent se placer sur la pédale.

La meilleure pédale est celle qui devient presque autant de fois note réelle que note accidentelle.

Il faut aussi que la note la plus grave, qui se trouve immédiatement au-dessus de la pédale, fasse, autant que possible, l'office de bonne basse.

Exemple :





Quand la pédale n'est que de deux accords, on ne peut y placer que la septième dominante et la tonique.

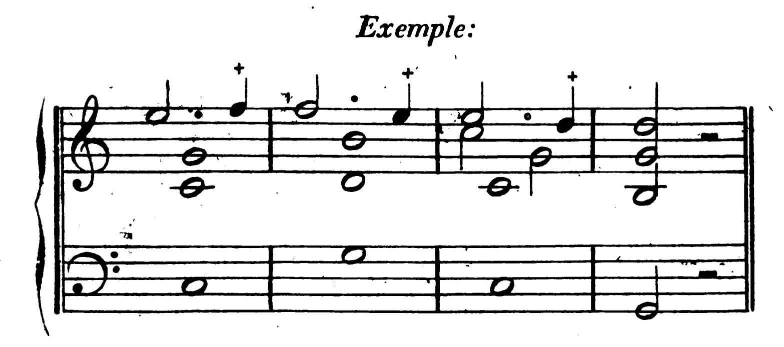
CHAPITRE VI.

DES ANTICIPATIONS.
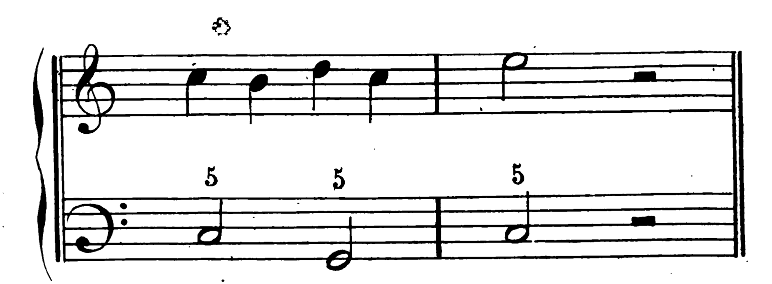
Les anticipations sont des notes prises à l'avance dans l'accord qui doit suivre immédiatement celui dans lequel on les fait entendre. Elles sont entièrement étrangères à l'accord où elles sont placées, et *anticipent* sur les bonnes notes des accords à peu près comme les syncopes les retardent.

Elles sont d'un usage restreint et difficile, et doivent toujours être de courte durée.

Exemple:



Autre exemple :
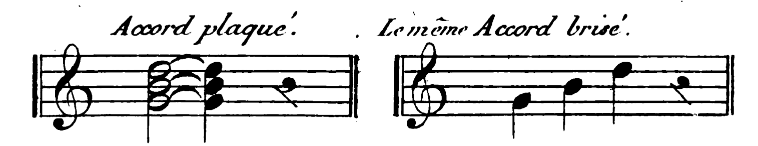


De toutes les notes accidentelles, cellès-ci sont les moins importantes. Cependant elles ne sont pas sans quelque succès dans le style religieux.

CHAPITRE VII.

ACCORDS BRISÉS.

On appelle *accord plaqué* celui dont toutes les notes se font entendre simultanément, et *accord brisé* celui dont les notes se succèdent l'une après l'autre.

Exemples :



Un *accord brisé* est bon sous tous les rapports, lorsque l'*accord plaqué* qu'il représente est correct lui-même.

FIN DU LIVRE SECOND.

LIVRE III.

Après avoir indiqué les parties essentielles et accidentelles de l'harmonie, il nous reste à indiquer l'emploi que l'on doit en faire, et quels sont les travaux les plus utiles à l'élève pour tirer un grand parti des connaissances qu'il vient d'acquérir.

Nous parlerons successivement: 1.° des modulations; 2.° de la manière de chiffrer la basse; 3.° de l'analyse; 4.° des Amplifications sur le même sujet; 5.° des imitations.

CHAPITRE I.er

DES MODULATIONS.

§ 1.er

C'est bien ici assurément le point le plus riche et le plus délicat de toute l'harmonie. En se servant seulement des accords possibles dans la même gamme, il faudrait nécessairement tomber dans la monotonie, et

renoncer à une foule d'effets qui, en réveillant l'attention, tantôt d'une manière suave et délicieuse, tantôt d'une manière vive et surprenante, donnent le secret d'une harmonie toujours pure, toujours nouvelle.

Moduler signifie changer de mode, et la *modulation* est ce changement lui-même.

L'emploi de ce moyen a quelque chose de séduisant pour l'élève, qui est toujours tenté de le prodiguer. Cependant nous voyons que ceux qui ont été les plus capables de juger de son effet, les grands maîtres en harmonie, en ont usé avec une sagesse, une discrétion qui lui donne encore plus d'efficacité. Aussi un grand maître contraignait quelquefois ses élèves à écrire un morceau tout entier sans changer de ton.

Pour l'intelligence de ce chapitre, il faut savoir ce qu'on entend par *mode* ou *ton relatif*.

Il y a dans chaque mode une gamme majeure et une gamme mineure, qui n'ont ni plus ni moins d'accidents l'une que l'autre: c'est ce qu'on appelle, avant toute chose, *tons relatifs*. Ainsi *ut majeur* et *la mineur*, *sol majeur* et *mi mineur*, *fa majeur* et *re mineur*, sont relatifs.

Il est aussi convenu d'appeler *tons relatifs* ceux qui ne diffèrent entre eux que d'*un seul* accident, en plus ou en moins, comme *ut majeur* et *sol majeur*, et chaque fois que nous parlerons de *tons relatifs*, nous comprendrons aussi cette dernière acception.

§ 2.

Ainsi chaque mode est entouré de *cinq* tons relatifs, qui ne diffèrent avec lui que d'un seul accident.

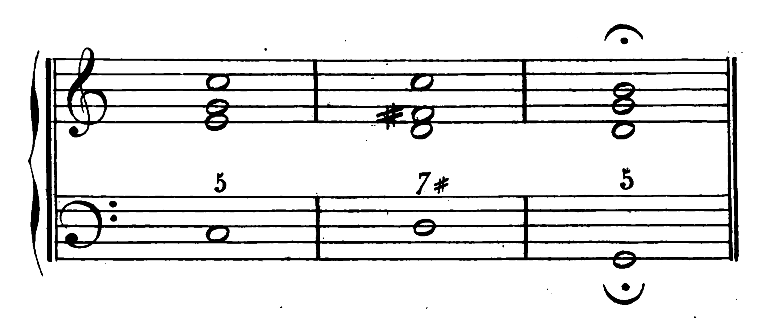
Exemple :

UT *majeur* a pour tons relatifs
- RE *mineur*.
- MI *mineur*.
- FA *majeur*.
- SOL *majeur*.
- LA *mineur*.

Il en est ainsi de tous les modes.

Règle. Pour s'établir dans un ton relatif, il suffit d'en frapper la septième dominante.

Exemple :

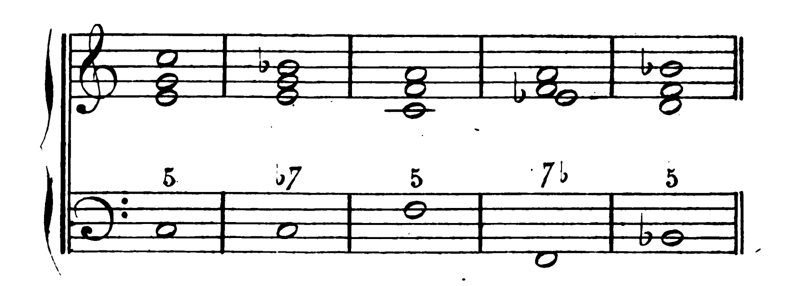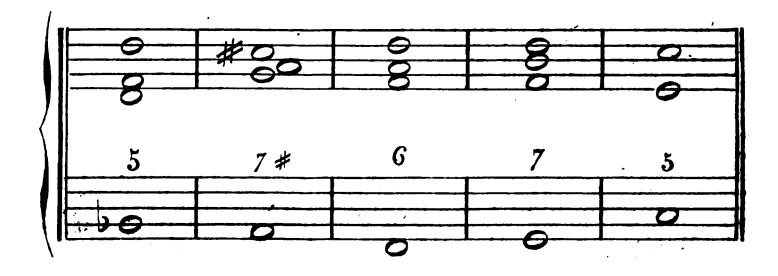


§ 3.

Il est un genre de modulations que l'on nomme *composées*, et qui est d'une grande simplicité, sans être d'une grande ressource, à cause de sa prolixité. On l'emploie pour arriver à un ton qui n'est pas relatif. Il consiste à passer par tous les tons intermédiaires entre celui où l'on est et celui où l'on veut aller, selon ce

qui est dit dans la règle précédente. On conçoit facilement qu'on n'a pas toujours le loisir et qu'il ne convient pas toujours non plus de faire un tel chemin : cette marche deviendrait même ridicule, s'il y avait un grand nombre d'intermédiaires à faire entendre avant d'arriver. Toutefois, en s'y prenant de cette manière, on ne risque point de s'égarer.

En voici un exemple pour aller d'*ut majeur* en *si bémol*, et pour retourner de celui-ci au premier.
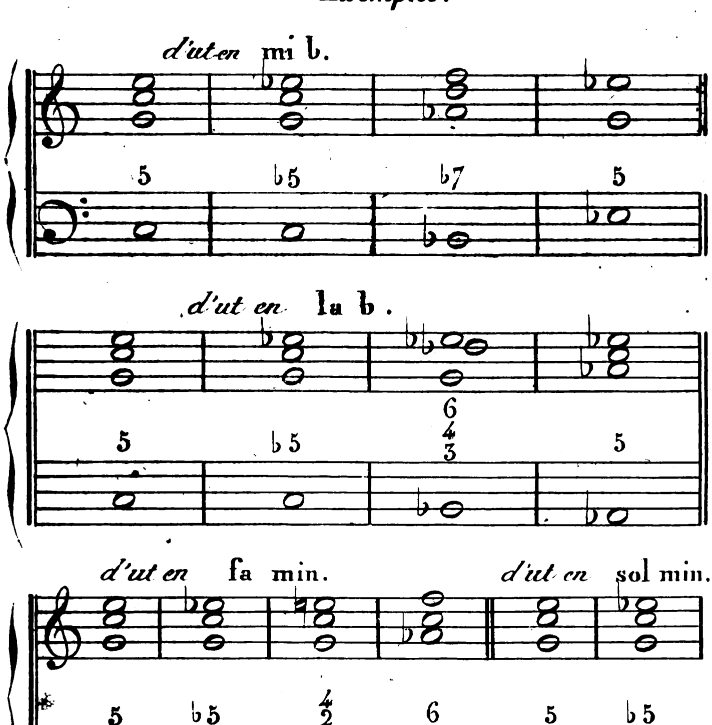




On obtient le même résultat en n'employant que la tonique intermédiaire, sans les accords de septième dominante.

§ 4.
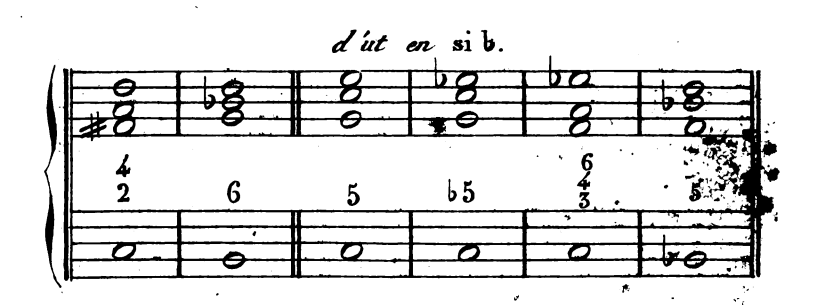
Voici maintenant tous les moyens en usage pour s'éloigner, autant qu'on le désire, du mode où l'on se trouve.

I. On fait succéder, sur la même tonique, l'accord mineur à l'accord majeur, puis on module dans tous les tons relatifs du mineur.

Exemples :

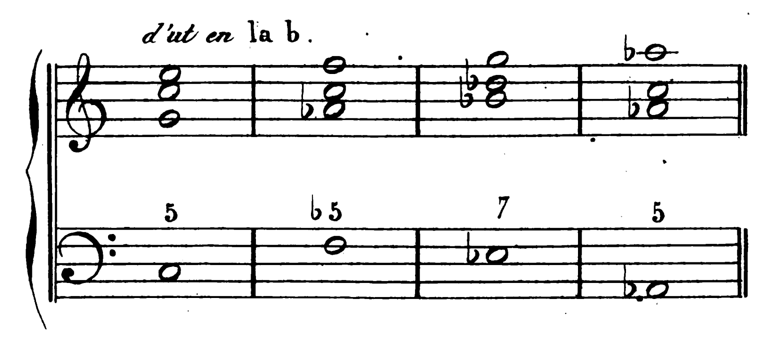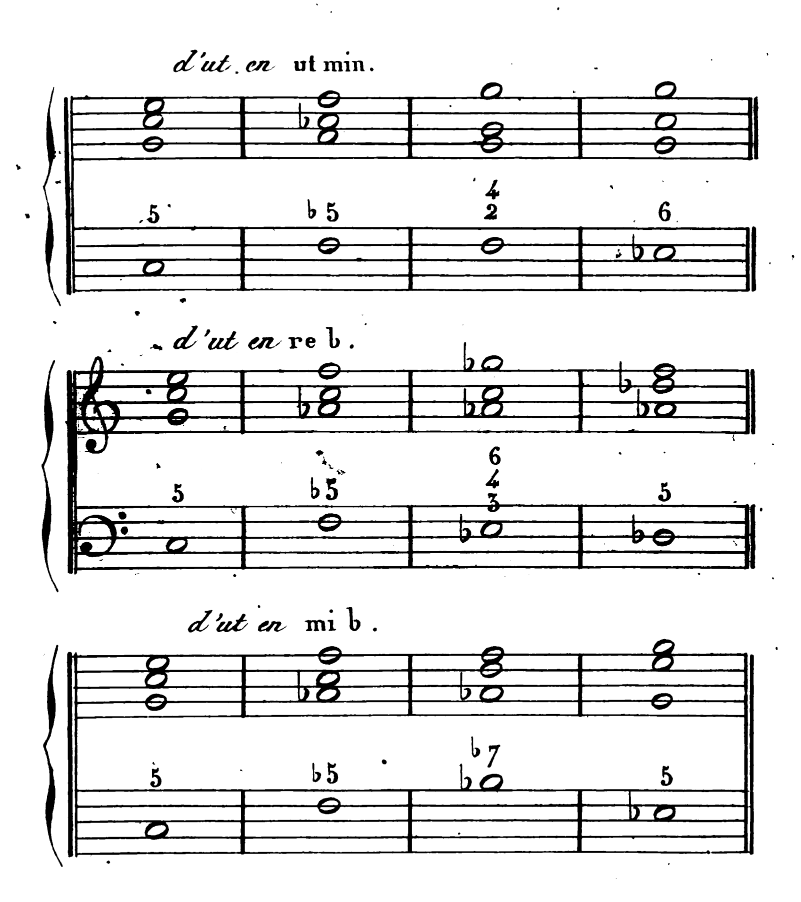






II. On considère la tonique où l'on se trouve comme dominante d'un ton mineur ; après quoi on module dans tous les tons relatifs de ce dernier.

Exemples :



d'ut en si ♭ min.
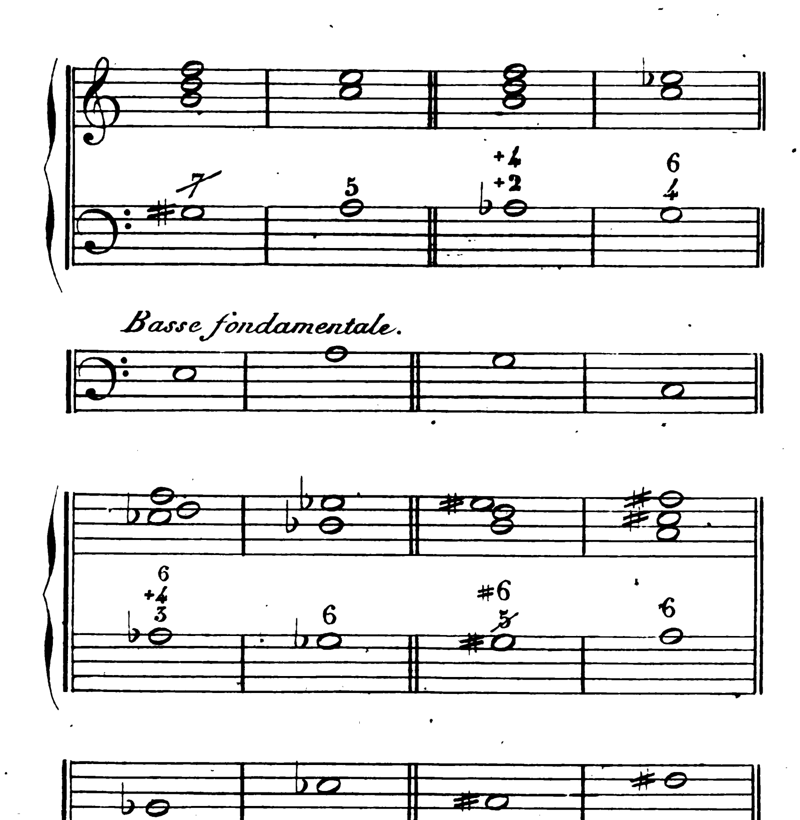


III. Le troisième moyen que nous allons donner est d'une grande ressource, cependant il ne faut pas en abuser. C'est une arme puissante, mais dangereuse à celui qui ne sait pas s'en servir. On l'appelle *enharmonique* (1).

(1) ἐναρμονικὸν, genre de musique chez les Grecs.

Les accords *enharmoniques* sont ceux qui, quoique toujours les mêmes, se présentent néanmoins sous plusieurs formes. Tels sont l'accord de septième diminuée et l'accord de septième dominante.

1.° La septième diminuée peut se présenter sous quatre formes différentes, et amener par conséquent quâtre résolutions aussi différentes.

Exemple :



2.° La septième dominante se montre aussi sous une autre forme, et représente enharmoniquement un accord de quinte et sixte augmentée.

Exemple:

Résolution.

Lorsqu'on veut faire une modulation pour laquelle les premiers moyens que nous avons indiqués sont insuffisants, voici comment on se sert de l'*enharmonique*.

Règle. On se représente la *dominante* du ton dans lequel on veut entrer; sur le demi-ton majeur, supérieur à cette dominante, on place l'accord de quinte et sixte augmentée, que l'on résout par exception en forme de cadence parfaite; ou bien sur le demi-ton audessous on place l'accord de septième diminuée, que l'on doit aussi résoudre par l'exception connue, en forme de cadence parfaite.

C'est l'oreille seule et le goût du compositeur qui peuvent dire avec quels ménagements et avec quelle franchise il faut aborder l'un ou l'autre de ces deux accords. C'est bien le cas de se rappeler que rien n'est si voisin du ridicule que le sublime.

Nota. Quelques auteurs ont aussi employé avec succès deux espèces de transitions assez piquantes.

La première consiste à faire entendre la même note à l'unisson par toutes les parties. On place sur cette note un point d'arrêt, et on la fait entrer comme tonique ou comme dominante du ton où l'on veut aller.

La seconde consiste en une pause longue, ou dans un trait chanté aussi à l'unisson. Pendant cet intervalle, l'oreille oublie le ton précédent et se passe des accords intermédiaires.

CHAPITRE II.

DE LA BASSE CHIFFRÉE. — DES VOIX. — DES INSTRUMENTS.

D'après la manière dont nous avons employé les chiffres dans les chapitres précédents, on peut déjà en comprendre l'usage. Il n'y a pas encore deux siècles que cette méthode nous est venue de l'Italie (1), et tous les grands maîtres l'ont adoptée.

On se sert des chiffres depuis 2 jusqu'à 9, rarement des autres chiffres supérieurs à ceux-ci, pour indiquer au-dessus d'une basse quelconque les autres notes qui doivent compléter l'accord de cette basse. On indique rarement l'intervalle de la quinte, que nous avons déjà signalé comme le moins essentiel.

Ainsi la basse *UT* portant le chiffre 2 indique un accord dans lequel se trouvent ces deux notes *ut* et *re*. Le lecteur y voit aussitôt le dernier renversement d'une septième qui contient ces deux notes *ut*, *re*, et qui ne peut être que celle-ci : *re*, *fa*, *la*, *ut*.

(1) *Ludovico Viadana* en fut l'inventeur au dix-septième siècle.

La basse *fa* portant 3 indique un accord parfait où se trouvent ces deux notes *fa, la.*

Quand les intervalles indiqués par les chiffres doivent être altérés, on emploie les signes *dièze*, *bémol* et *bécarre* qu'on pose à côté du chiffre, avant ou après (1).

Lorsque ces altérations sont à la tierce, on met souvent le signe accidentel sans le chiffre.

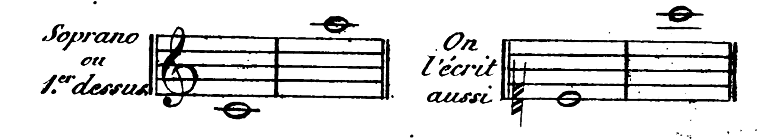
Si un accord doit être prolongé, on étend une ligne horizontale sur toutes les notes de la basse qui doivent être accompagnées de cet accord.

5 coupé par une barre transversale / indique une quinte diminuée, et ce petit trait placé seul au-dessus de la basse représente l'accord diminué (2).

Ces règles s'appliquent à tous les renversements.

Dans la pédale, il faut chiffrer comme basse accompagnante la note immédiatement au-dessus.

Remarque. Il est bon de donner ici, pour guider le compositeur, un aperçu de l'étendue des voix telles qu'elles sont généralement, car dans les cas exceptionnels de voix extraordinaires, on est dispensé de s'astreindre aux limites reconnues.
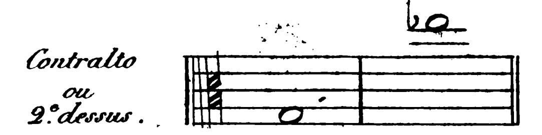


Son étendue est la même que celle du *ténor* ou *taille*, une octave plus haut.

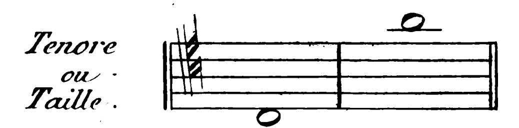
---

(1) De cette manière: 5 ♯, 3 ♭, 5 ♮, *etc.*
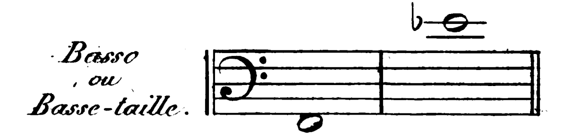
(2) Ainsi : 5̸, u̅t̅.



Son étendue est la même que celle de la *basse-taille*, une octave plus haut.



Comme le *soprano*, octave plus bas.



Comme le *contralto*, octave plus bas.

Telles sont les limites ordinaires. On doit même rarement les atteindre, et pour ne pas fatiguer les voix, il faut, autant que possible, les employer dans le *médium* de leur étendue.

Il faut bien observer aussi, en écrivant, de ne pas *croiser* les parties, c'est-à-dire, de ne pas faire chanter un contralto au-dessus du soprano, ou un ténor au-dessous de la basse : ce qui fait que la musique écrite pour voix inégales, telles que sopranos et basses, ne peut être chantée par des voix égales où tout serait confondu.

Quant à la manière d'écrire pour les instruments, il n'entre pas dans le but de cet ouvrage d'en parler. Nous dirons seulement que pour bien s'en acquitter, il faut connaître suffisamment l'instrument pour lequel on écrit; car tous ont des ressources dont il faut savoir tirer parti, et des défauts ou des côtés faibles qu'il faut connaître pour les ménager.

Nous observerons encore que lorsque des instruments accompagnent une harmonie exécutée par des voix, il faut que l'harmonie des instruments, prise à part, soit correcte et exempte de fautes, tout aussi bien que l'harmonie vocale aussi prise à part; tandis qu'il peut, sans inconvénient, y avoir des défauts entre ces deux harmonies.

CHAPITRE III.

DE L'ANALYSE (1).

Comme les bornes étroites que nous impose un traité élémentaire ne nous permettent pas de multiplier les exemples, nous recommandons par-dessus tout l'analyse des grands maîtres en harmonie. Il serait bien avantageux à l'élève d'étudier sérieusement les productions si brillantes qui firent la gloire de l'Église à une époque où *Palæstrina*, *Marcello* et tant d'autres maîtres de chapelle de l'école italienne et allemande avaient élevé la musique religieuse bien au-dessus des théâtres, qui étaient alors en souffrance. Mais comme il serait bien difficile, quelquefois même impossible à l'élève de se les procurer, il pourra avec grand fruit demander à des auteurs plus modernes le secret de leurs travaux. Nous lui recommandons en première ligne *Haydn*, parce que son style est éminemment religieux; ensuite des auteurs

(1) Ce chapitre est recommandé d'une manière toute particulière. L'élève doit beaucoup lire et se rendre compte de tout.

« .... *Exemplaria græca*
« *Nocturnâ versate manu, versate diurnâ.*»

dont les pensées souvent mélancoliques et sentimentales s'en rapprochent plus que d'autres : tels sont *Mozart*, *Weber*, *Beethoven*, *Méhul*, etc. Il doit en général se méfier des auteurs purement dramatiques, et craindre un style léger qui déshonorerait la majesté du temple de Dieu.

Or voici, pour analyser un morceau de musique, la méthode conseillée par les maîtres d'harmonie :

1.° On dégage de toutes ses notes accidentelles le morceau qu'on veut analyser, et on place sur une portée à part les notes réelles seules ;

2.° On indique sur une autre portée les notes fondamentales des accords ;

3.° Ensuite on compare le morceau tel qu'il a été écrit par l'auteur, avec l'analyse qu'on vient d'en faire.

Telle est la marche qui se présente naturellement à l'esprit de celui même qui analyse sans écrire. C'est par ce moyen que l'élève rencontrera une foule de choses remarquables sous le rapport de l'enchaînement des accords, des modulations, des notes accidentelles, de la distribution des parties. Ce travail n'est point aride, et il vaut à lui seul plus que toute autre leçon, car c'est lui qui lui ouvrira la voie où sont entrés tous les auteurs. En effet, de même que le génie de l'orateur ne peut s'astreindre au mécanisme des mots, des phrases, de la grammaire, mais possède toutes ces règles de manière à ne plus s'en occuper ; de même aussi le génie du compositeur s'abandonne à sa verve, prend son essor, et ne songe que secondairement aux règles de l'harmonie, qui sont plutôt le résultat de ses succès que la loi de son génie.

CHAPITRE IV.

DES AMPLIFICATIONS SUR LE MÊME SUJET. — DES PHRASES.

Il faut que l'élève, avant de s'abandonner à sa verve, se livre de bonne heure à un genre de travail qui lui sera de la plus grande ressource par le grand nombre de difficultés qu'il lui fera vaincre. Voici en quoi consiste ce travail :

1.° L'élève doit chercher à donner à une même phrase de chant plusieurs harmonies différentes ;
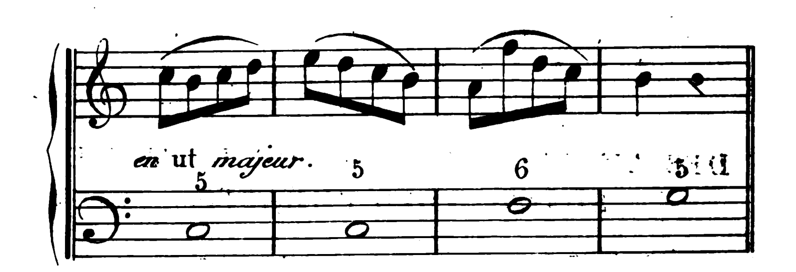
2.° Il doit s'exercer à former sous une harmonie quelconque des basses chantantes et variées.

§ 1.er
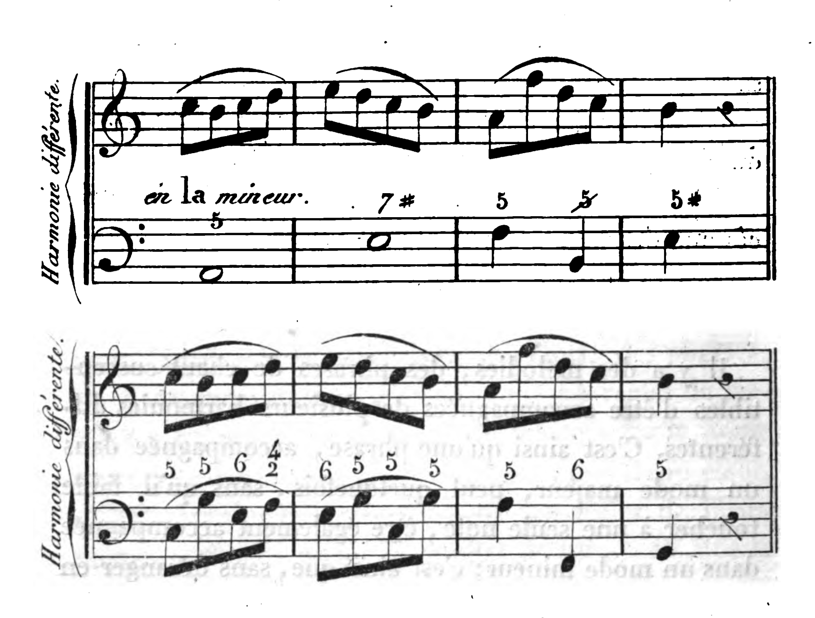
Il y a des mélodies, des phrases de chant susceptibles d'être accompagnées de plusieurs harmonies différentes. C'est ainsi qu'une phrase, accompagnée dans un mode majeur, peut quelquefois, sans qu'il faille toucher à une seule note, être également accompagnée dans un mode mineur : c'est ainsi que, sans déranger en aucune façon la mélodie, les accords peuvent être telle-

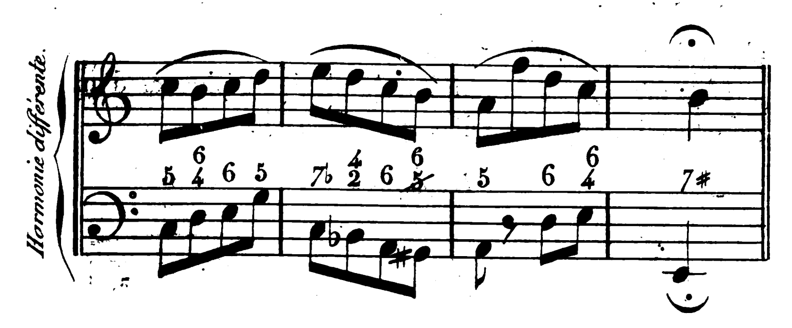
ment changés, qu'ils lui donnent une tout autre expression que celle qu'elle avait d'abord.

Exemple :



Il faut bien se rappeler quelles sont les conditions des notes accidentelles.
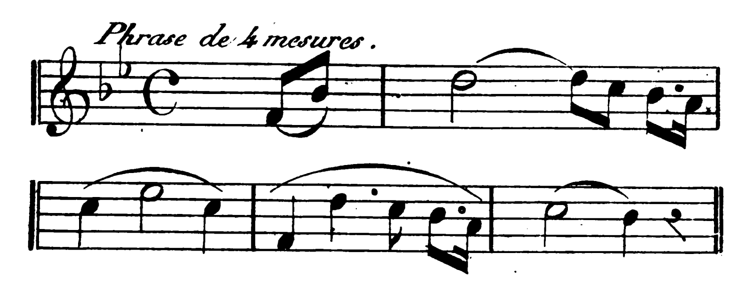




Nota. Il y a dans la musique, comme dans le discours, des périodes avec leurs membres, des idées, des motifs, des phrases, etc.

Une phrase, idée ou motif est une mélodie rythmée qui doit, par sa clarté ou son originalité, représenter ou signifier quelque chose, comme une passion de l'âme, le calme ou les déchirements de la prière, ou une imitation de la nature.

Il y a des phrases de deux, quatre, huit mesures, quelquefois même de trois ou d'une mesure. Il est bon cependant que les élèves ne s'étudient à chercher que des phrases d'un rythme bien marqué, comme celles de quatre mesures.
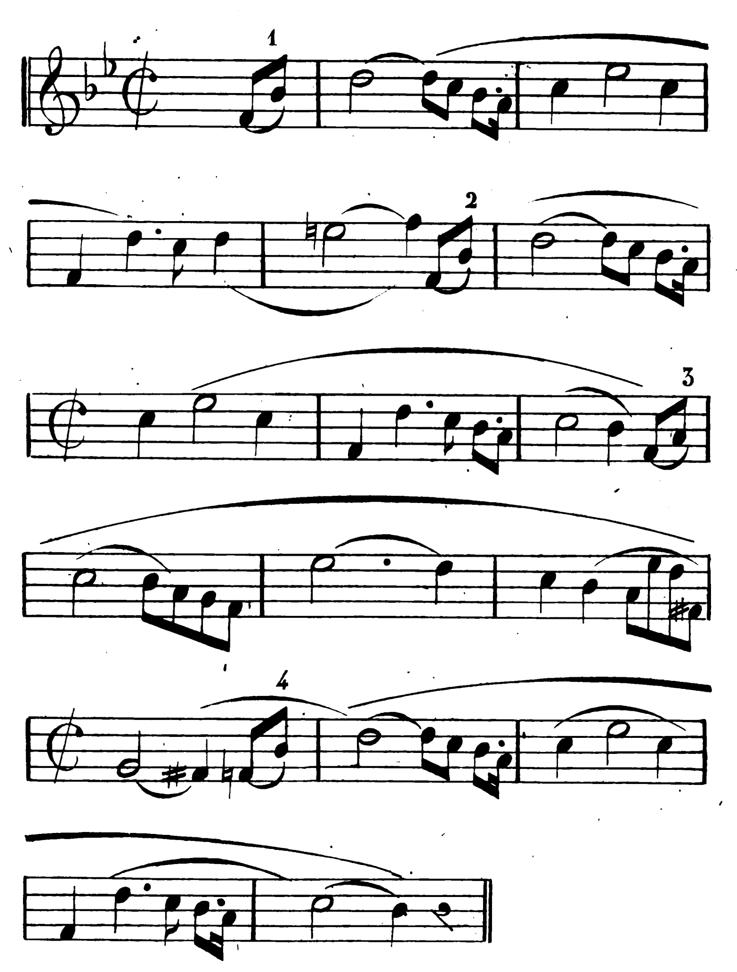
Exemple :



On doit retrouver à la fin ce qui manque pour compléter la première mesure.

Une période est la réunion de plusieurs phrases d'un caractère homogène, telles que celles-ci :

Exemple :
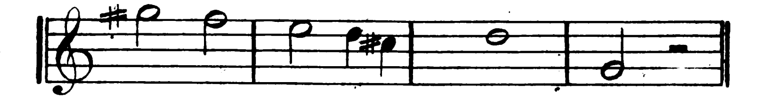


Au reste, celui qui est inspiré a plutôt le sentiment de ces notions qu'il ne peut les définir; car il a aussi toute la latitude d'un poète qui coupe et dispose son rythme comme il lui plaît. C'est pourquoi nous n'entreprendrons point de donner des règles pour la mélodie. Elle ne saurait être le fruit de combinaisons sèches et arides; elle est libre de tous ces liens, elle est l'inspiration du génie. L'harmonie au contraire est liée par des lois, qui ne sont autre chose que les résultats de l'expérience. On peut très-bien les connaître, et cependant n'enfanter que des pensées incohérentes, dépouillées de sentiment et d'énergie.
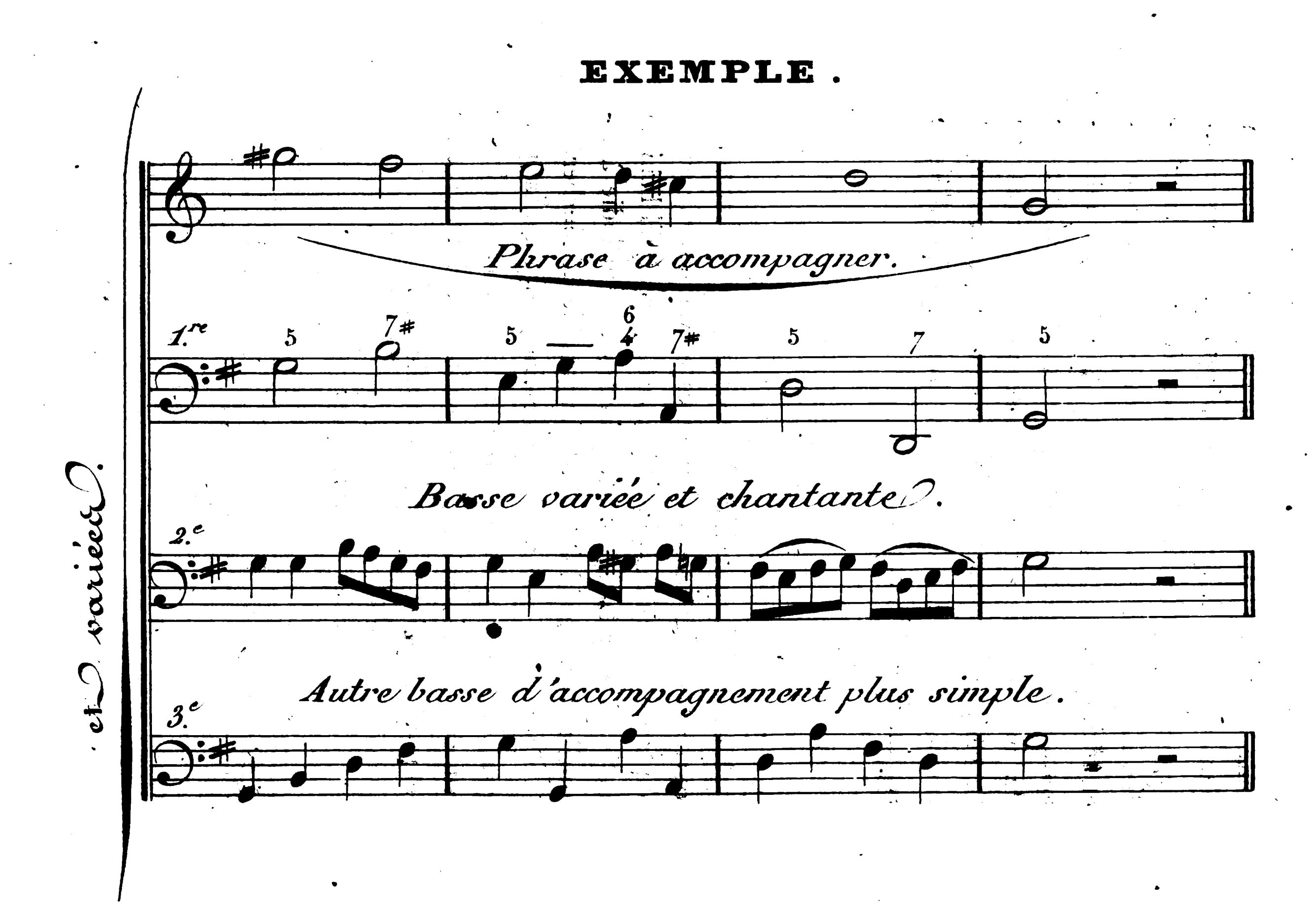
§ 2.

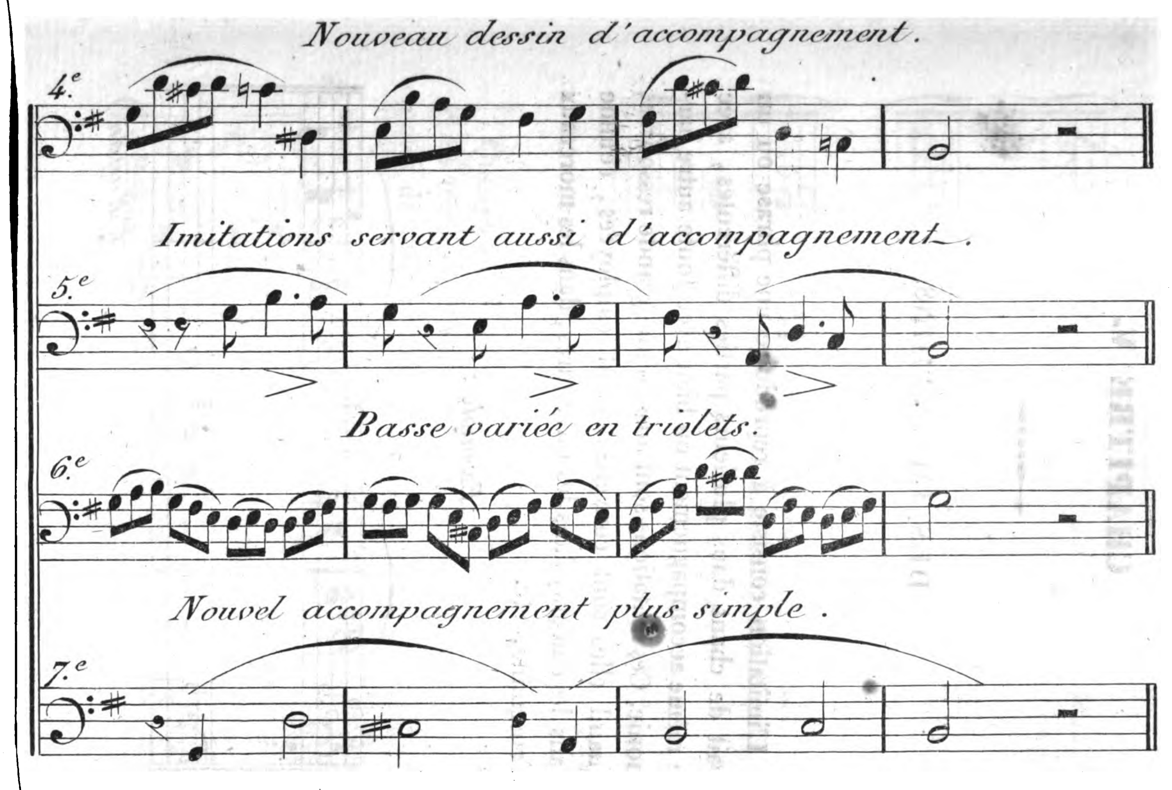
L'élève doit travailler à créer sous une harmonie quelconque des basses chantantes et variées. Ce genre de travail est un des plus importants, parce qu'il habitue l'élève à voir sous plusieurs formes une mélodie à laquelle il lui semblait d'abord impossible de toucher.

Comme ces sortes d'amplifications sont de la plus grande ressource, il est recommandé à l'élève de se briser sur ce genre de travail, pour se faciliter l'habitude d'écrire et pour ne point s'effrayer des difficultés.

Exemple:




EXEMPLE.
Phrase à accompagner.
1.re
5 7# 5 — 6 4 7# 5 7 5
Basse variée et chantante.
2.e
Autre basse d'accompagnement plus simple.
3.e
et variée.

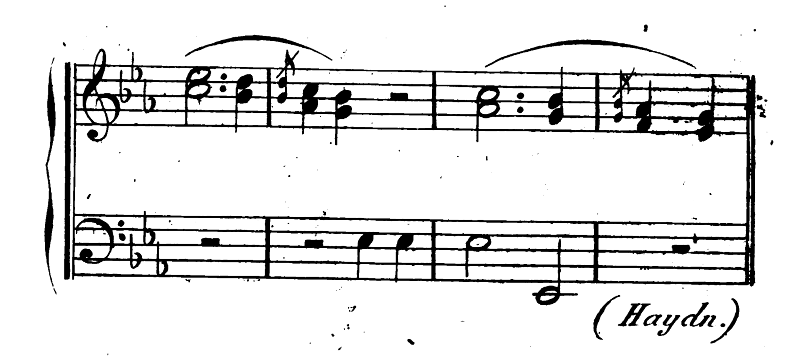

Nouveau dessin d'accompagnement.
4e
Imitations servant aussi d'accompagnement.
5e
Basse variée en triolets.
6e
Nouvel accompagnement plus simple.
7e

CHAPITRE V.
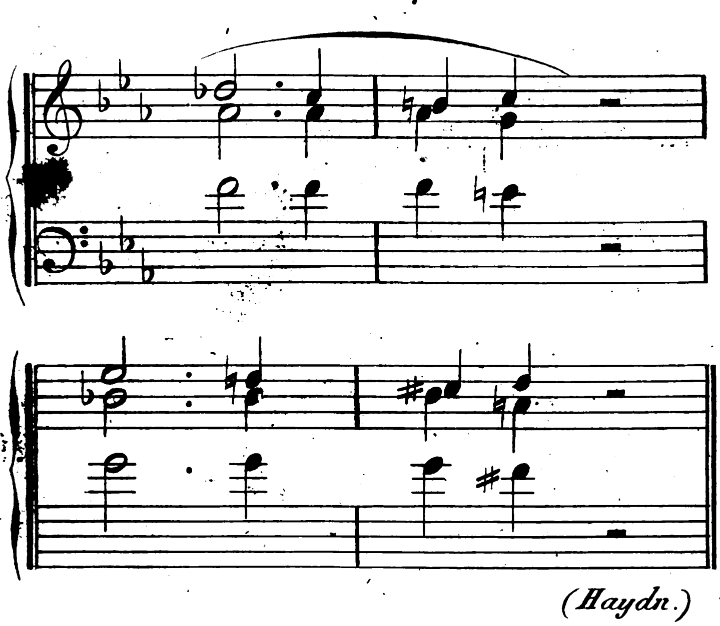
DES IMITATIONS.

L'imitation consiste à reproduire une phrase ou un trait de chant dans plusieurs parties différentes, avec le même accompagnement ou bien avec toute autre harmonie. Ces imitations sont aussi d'une grande ressource, quand elles sont convenablement employées, comme dans les chœurs, dans les ouvertures, dans les morceaux d'ensemble, etc.

Exemple :

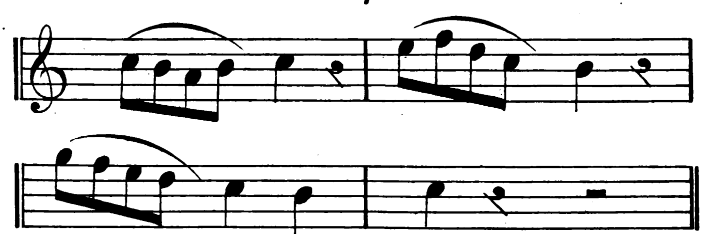


Autre exemple :
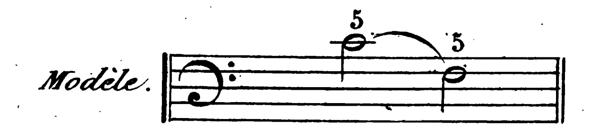


Quelquefois il ne se trouve d'imitation entre différents traits de chant, qu'en ce qu'ils sont composés de notes de même valeur.

Exemple :

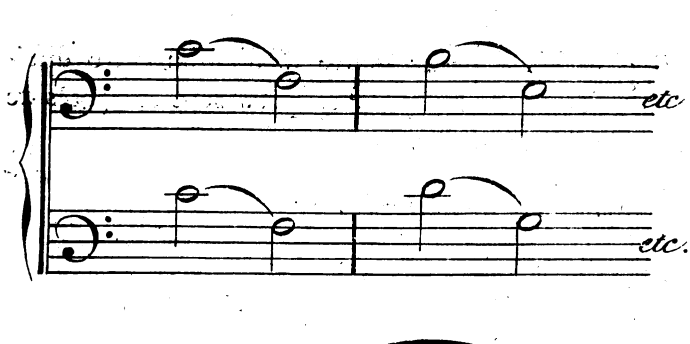


Ce serait ici le lieu de parler des marches régulières ou harmoniques dont il a été question à la cinquième exception (*de la page* 26). Nous ajouterons seulement qu'il faut mettre tous ses soins à créer le modèle de la progression qui doit former toutes les autres, qu'il doit nécessairement se terminer par un accord consonnant, et qu'il doit toujours aussi être très-court, selon le mouvement.

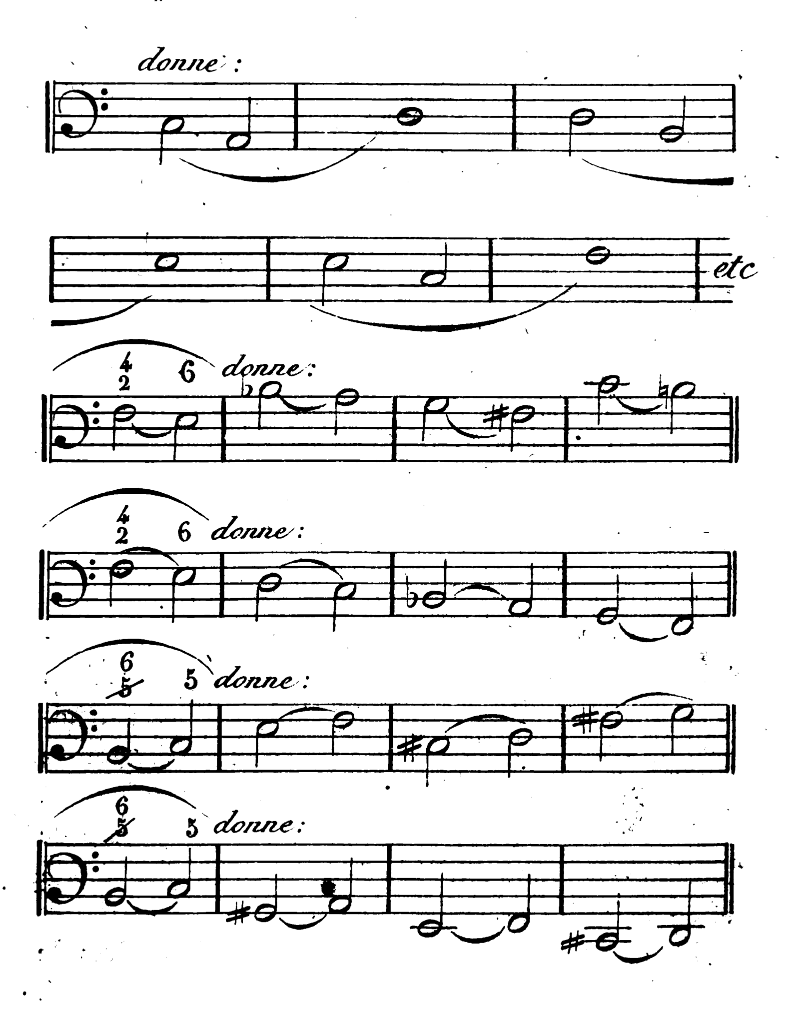
Modèles de progression.



Donne les deux progressions suivantes :







FIN DU LIVRE TROISIÈME.

LIVRE IV.

ABRÉGÉ DU CONTRE-POINT.

Nous avons déjà prévenu que dans un ouvrage élémentaire ces notions ne pouvaient qu'être abrégées. Elles suffiront néanmoins à l'élève pour travailler par lui-même et lire avec fruit ce que les auteurs ont écrit en ce genre. Le contre-point, le canon, la fugue appartiennent éminemment au style religieux, car c'est le genre de musique sans contredit le plus rigoureux, le plus sévère, et en même temps le plus riche.

Il est bon de remarquer ici que des six espèces de notes accidentelles que nous avons indiquées, savoir : 1.° les notes de passage ; 2.° les notes de goût ou appoggiatures ; 3.° les syncopes ; 4.° les suspensions ; 5.° les pédales ; 6.° les anticipations, il en est deux espèces seulement que l'on peut employer dans le style rigoureux.

Ce sont : 1.° les notes de passage; 2.° les suspensions.

Or, la manière de s'en servir se connaîtra beaucoup mieux par l'usage de l'analyse que par tout ce que nous pourrions en dire.

Nous dirons seulement ici que les suspensions sont une des plus belles ressources du style religieux.
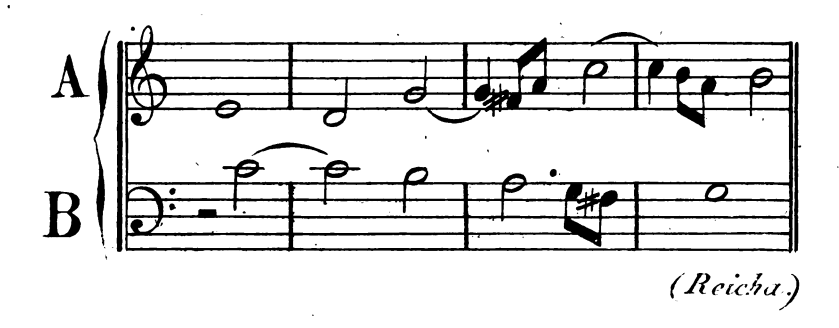
On appelle *contre-point* plusieurs parties arrangées de manière à ce que chacune puisse à son tour devenir bonne basse, lorsqu'on la place au-dessous des autres.

Ce n'était point la signification primitive du mot *contre-point* qu'on employait généralement pour toute espèce de composition musicale. *Contro-punto* voulait dire tout simplement *note contre note*, ou *point contre point*, avant l'invention des notes en usage aujourd'hui.

La condition essentielle du contre-point est que chaque partie puisse faire basse correcte en la plaçant au-dessous des autres.
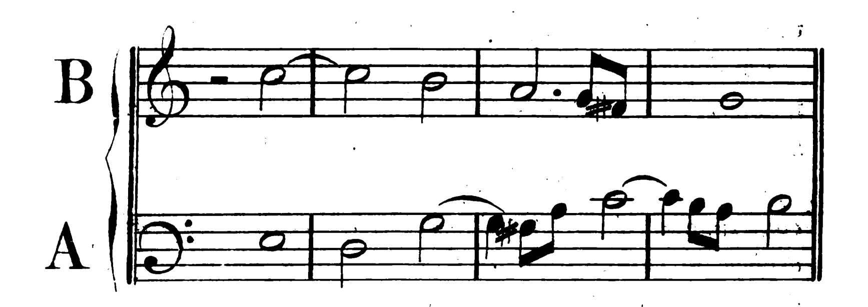
C'est pourquoi on appelle *contre-point double* l'harmonie à deux parties, que l'on peut présenter de deux manières : d'abord une fois sans renversement, et ensuite une seconde fois avec renversement.

Exemple :



(Reicha.)

Après avoir présenté l'harmonie de cette manière, on renverse les deux parties, sans y toucher, et on les présente ainsi :



Si en renversant les parties, on changeait l'une d'elles, alors il n'y aurait plus de contre-point.

Il n'est pas nécessaire qu'une pièce de musique commence et finisse en contre-point. On emploie ordinairement le contre-point dans le courant d'un morceau.

Dans cette sorte d'harmonie, on appelle *sujet* le chant de la première partie, et *contre-sujet* le chant de la seconde.

Ces deux chants doivent différer beaucoup l'un de l'autre : il faut entre eux une grande opposition de style et de caractère. C'est là un point difficile et toujours essentiel.

Pour y réussir plus facilement, il est bon de ne pas faire entrer les deux sujets en même temps. Le second doit toujours entrer après quelques silences.

On peut encore opérer le renversement du contre-

sujet dans un ton différent de celui du sujet. Par exemple, si le sujet est en UT, son renversement sera en SOL.

§ 1.er

Quand deux parties sont arrangées de manière à ce que chacune d'elles soit la basse correcte de l'autre, on les appelle *contre-point double à l'octave*.

Comme ce contre-point est celui qui est le plus utile dans la pratique, et que les autres ne sont que le développement de celui-ci, il est important de bien le comprendre.

En renversant les intervalles du sujet, il arrive que la seconde devient septième, la troisième devient sixte, etc., comme on peut le voir ici :

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Il faut donc traiter la *quinte juste* comme dissonance, parce qu'étant renversée, elle donne une *quarte juste*. (Voyez le chapitre VI, livre I, page 29.)

Tout intervalle qui, *étant renversé*, amènerait une faute, est donc prohibé.
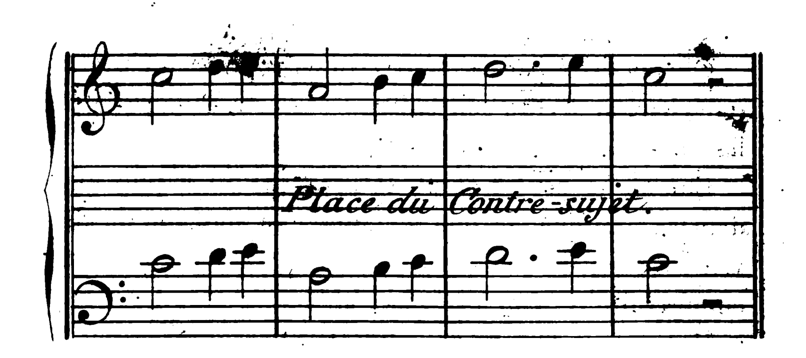
Les deux parties ne doivent point se croiser, ni en se renversant, ni avant d'être renversées.

Entre voix égales, elles sont à la distance d'une octave, et entre voix inégales, à la distance d'une quinzième (double octave).
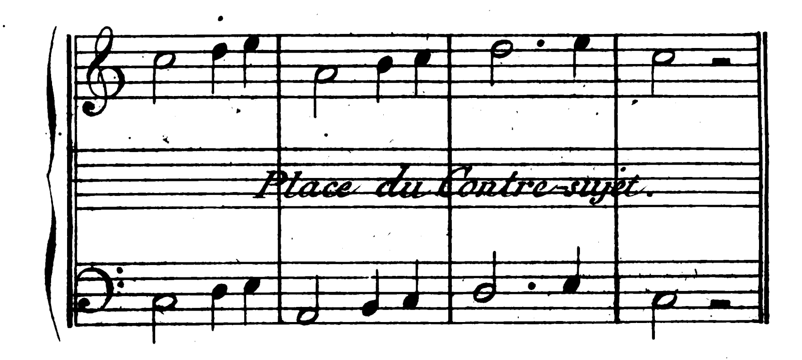
Voici la manière de chercher le *contre-sujet* pour

voix égales. On pose d'abord ses limites, sans l'écrire lui-même.

Exemple :
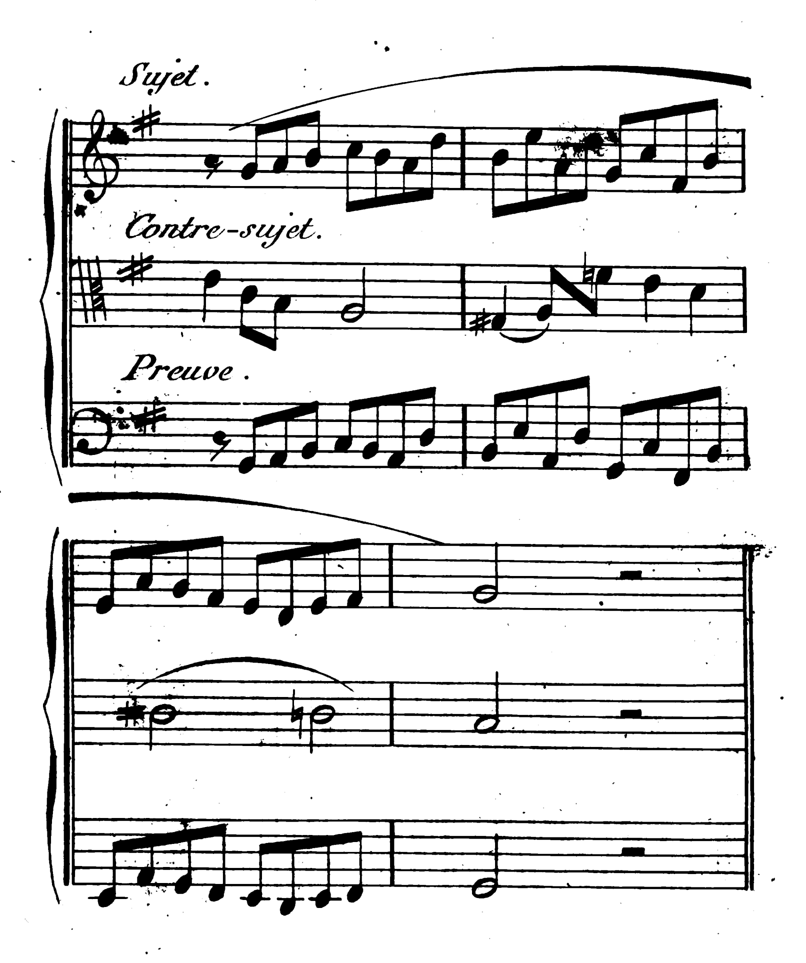


Quand c'est entre voix inégales ou différentes, les limites s'étendent, et la règle à observer est la même.

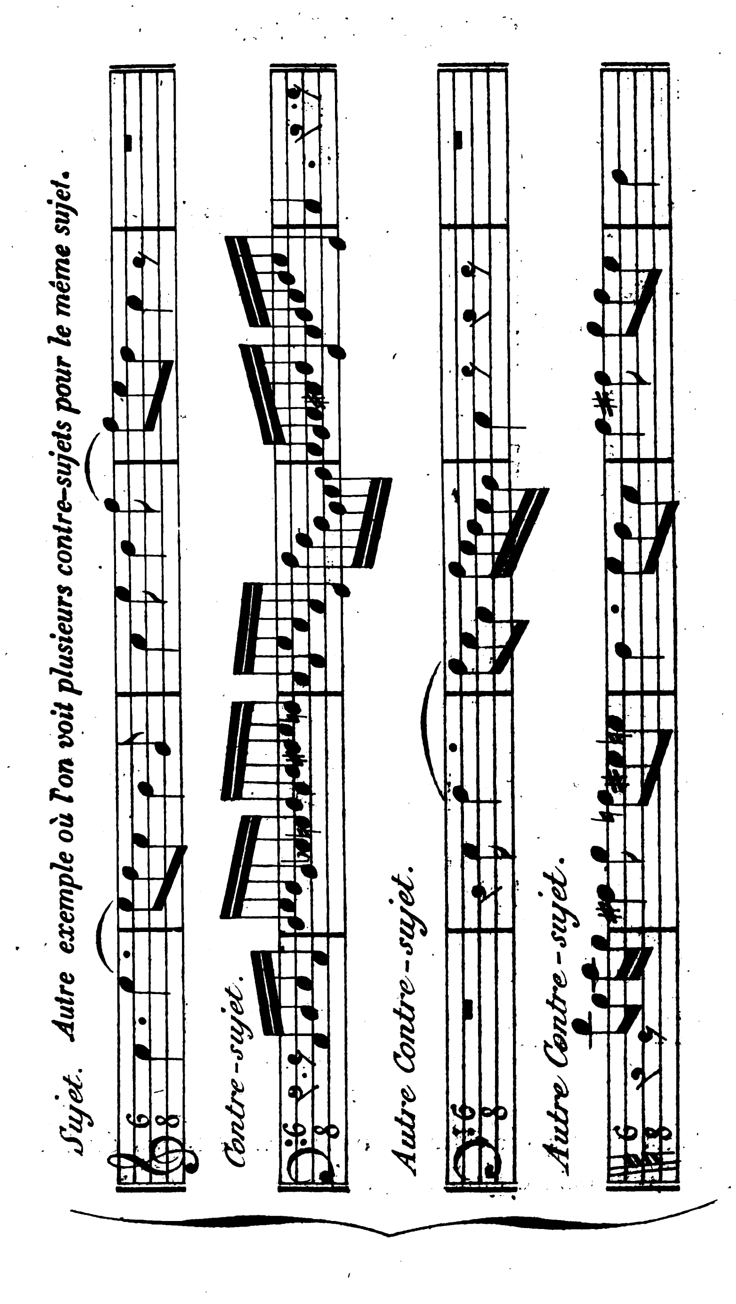


Cette portée inférieure est donc la preuve du contre-sujet, comme on le voit dans l'exemple suivant, où le contre-sujet ne dépasse ni la partie supérieure ni la partie inférieure.

Contre-point à l'octave.



C'est pour avoir cette preuve que nous avons écrit le sujet une octave au-dessous.


Sujet. Autre exemple où l'on voit plusieurs contre-sujets pour le même sujet.
Contre-sujet.
Autre Contre-sujet.
Autre Contre-sujet.

C'est un travail fructueux que celui de s'efforcer à trouver pour un seul sujet plusieurs contre-sujets tout-à-fait différents entre eux. Nous avons vu au livre III un travail de ce genre, pour varier la basse et l'harmonie d'un chant donné.

La chose difficile est de donner à toutes ces variations un style prononcé et un caractère différent.

Lorsqu'après avoir travaillé, on a trouvé plusieurs contre-sujets, on choisit, pour s'en servir de préférence aux autres, celui qui convient le mieux.

Quand le contre-point est réglé, c'est-à-dire, quand on a trouvé le sujet et le contre-sujet, on fait avec lui toutes sortes d'opérations:

1.° *On le renverse;*
2.° *On le transpose* du majeur au mineur;
3.° *On le transpose* dans différents tons;
4.° *On y ajoute* une partie d'accompagnement, qui est ou supérieure, ou inférieure, ou intermédiaire.

C'est le génie du compositeur qui décide du profit qu'il doit en faire, et l'on voudrait en vain donner des règles à cet égard. L'inspiration seule en décide, et rien n'est plus libre que cet élan; seulement nous avons dit quelles règles il ne fallait point violer. C'est ainsi que l'orateur est libre dans ses inspirations; mais il doit néanmoins respecter les règles de la grammaire et les bienséances de l'art oratoire.

§ 2.

Le *contre-point triple* est une harmonie à trois parties

faite de manière à ce que chacune puisse servir de bonne basse, étant placée au-dessous des deux autres.

Dans ce contre-point, il faut éviter la suspension 9-8, et traiter la quinte juste comme dissonance.

Dans les accords qui renferment une quinte juste, il ne faut point chercher à les compléter. Dans les accords parfaits, on supprime la quinte et on double une des deux autres notes; quant à l'accord de septième dominante, on en supprime ou la note fondamentale, ou la quinte.

Pour faire ce contre-point, on écrit les trois sujets en les faisant entrer les uns après les autres, et ce n'est qu'au troisième que l'harmonie devient en contre-point triple, parce qu'alors les trois sujets marchent ensemble.

Après quoi, on vérifie cette opération en mettant chacun des trois sujets à la basse.

§ 3.

Le *contre-point quadruple* observe les mêmes règles, et ne diffère de l'autre qu'en ce qu'il a un sujet de plus.

§ 4.

Le *contre-point à la dixième*, ou à la tierce, est semblable aux précédents; seulement le chant du sujet principal marche de concert avec un autre qui se trouve placé à la distance d'une dixième.
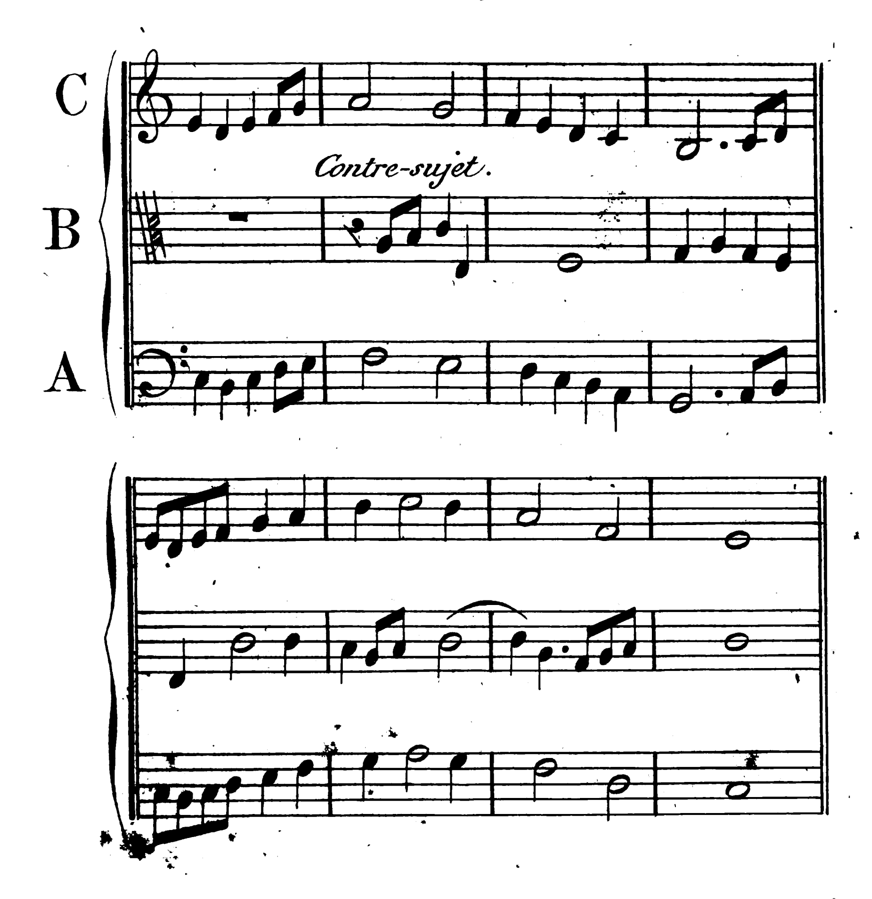
1.° En créant le second sujet, on reste dans les limites de la dixième;

2.° Dans ce genre de contre-point, la quinte est d'une grande ressource, parce qu'étant renversée, elle donne un intervalle de sixte :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

3.° Pour ne pas répéter les intervalles, le contre-sujet observe de marcher par mouvement contraire ou oblique.

Exemple de contre-point à la dixième.



Ce contre-point ainsi arrangé donne deux duos, savoir : A B et B C, en les renversant à volonté.

Il donne ensuite deux trios : A B C et A C B, dans lequel la partie C devient intermédiaire.

§ 5.

Le contre-point à la douzième s'écrit d'après les mêmes règles ; il faut observer seulement de traiter la sixte en dissonance, parce qu'étant renversée, elle donne une septième.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Pour faire du contre-point à la douzième et à la dixième à quatre parties, on ajoute des tierces inférieures au sujet qui est au-dessus, et des tierces supérieures au sujet qui est au-dessous. Il faut pour cela éviter les intervalles dissonants entre le sujet et le contre-sujet, excepté pour ce qui regarde les notes de passage.

Le plus utile, comme le plus indispensable de tous ces contre-points, est le contre-point double à l'octave. Le plus embarrassé et le moins utile est le contre-point quadruple, à cause de la complication de ses quatre sujets.

§ 6.

On appelle *contre-point conditionnel* toute harmonie à plusieurs parties que l'on renverse, sous la condition

impérieuse d'y ajouter une basse de correction, chaque fois que le renversement en donnerait une mauvaise. Avec un tel moyen, on lève toute difficulté.

Nous ne dirons rien de ces genres de contre-point que le bon sens et le goût ont bannis à force d'expérience, comme des essais de vaine et dangereuse fantaisie. Tel était le contre-point par mouvement rétrograde.

FIN DU LIVRE QUATRIÈME.

LIVRE V.

ABRÉGÉ DU CANON.
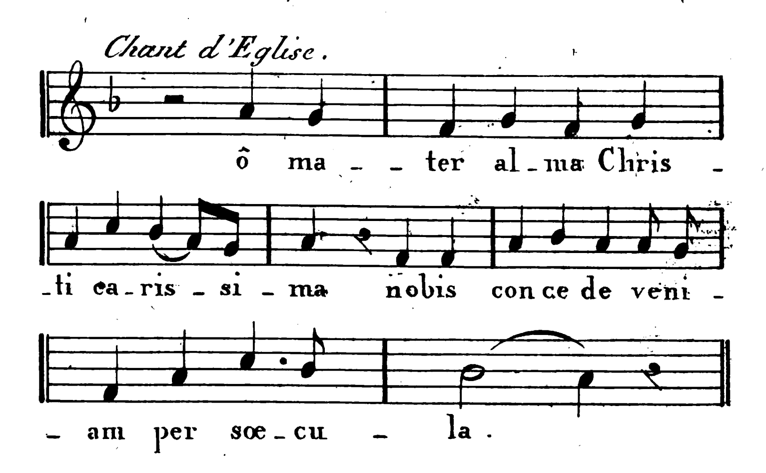
Le *canon* est une harmonie composée de plusieurs voix qui tour à tour se répètent indéfiniment; il se divise en *canon de société* et en *canon scientifique*.

§ 1.er
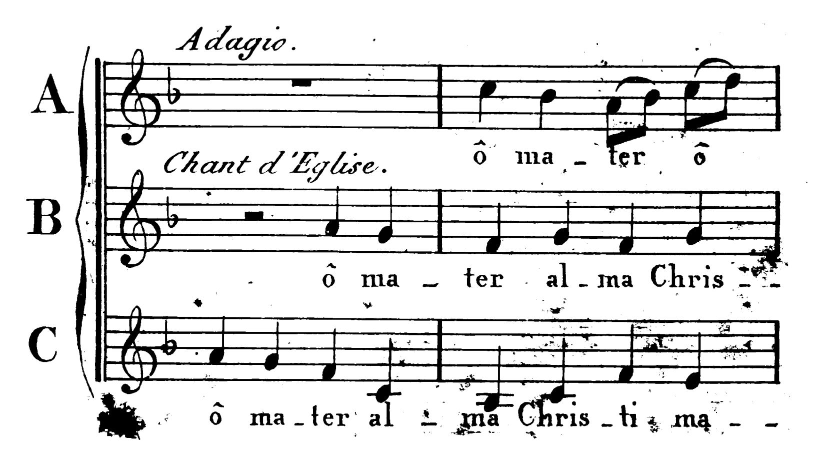
Les canons de société ne se font ordinairement qu'à l'unisson ou à l'octave. On les écrit à l'unisson pour voix égales, c'est-à-dire que lorsqu'ils doivent être chantés uniquement par des sopranos, par exemple, on écrit la partie de tous de la même manière. Quand ils sont destinés à des voix inégales, comme à des basses et à des sopranos, on les écrit à l'octave, et leur harmonie est en contre-point ou à l'octave, ou triple, ou quadruple, d'après le nombre des voix.

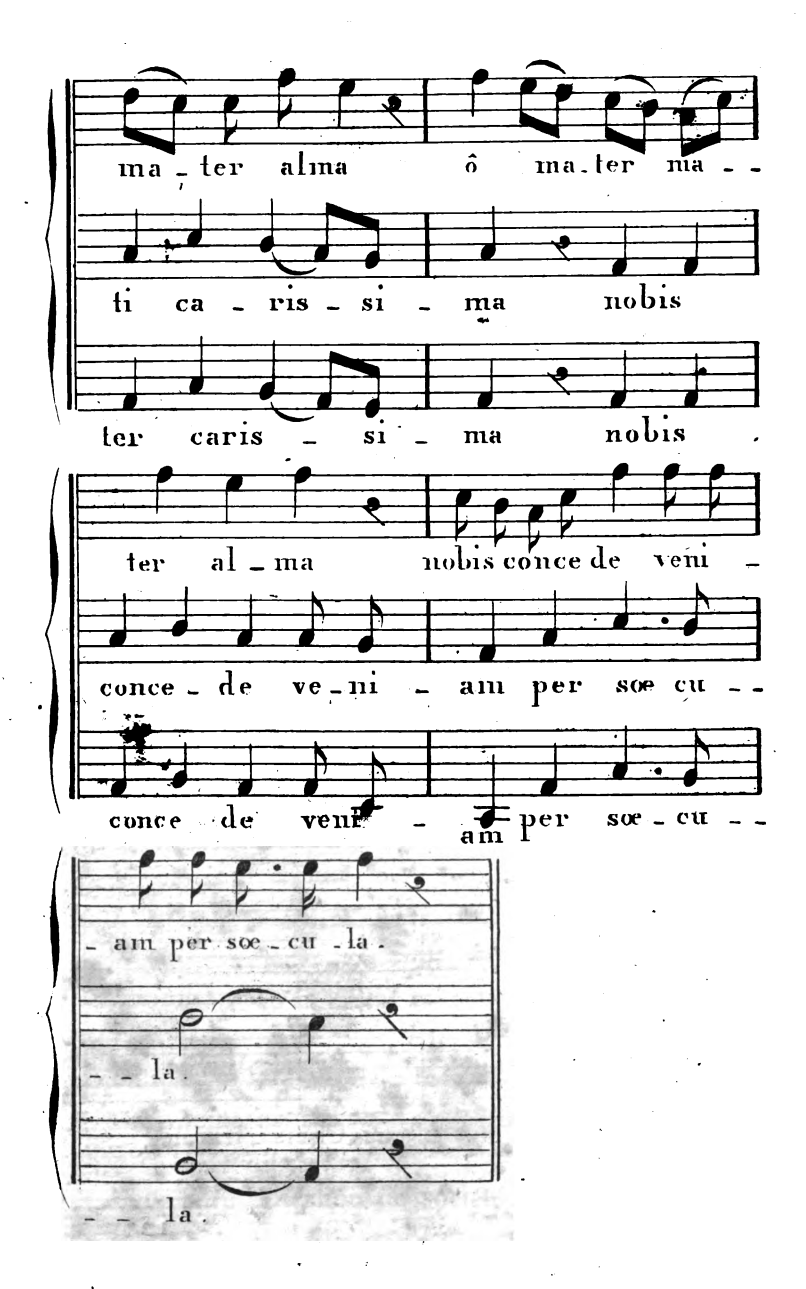
Pour faire un canon de société, on en compose d'a-

bord le chant, ou bien on prend un chant déjà connu, comme serait un chant d'église, tel que celui-ci :
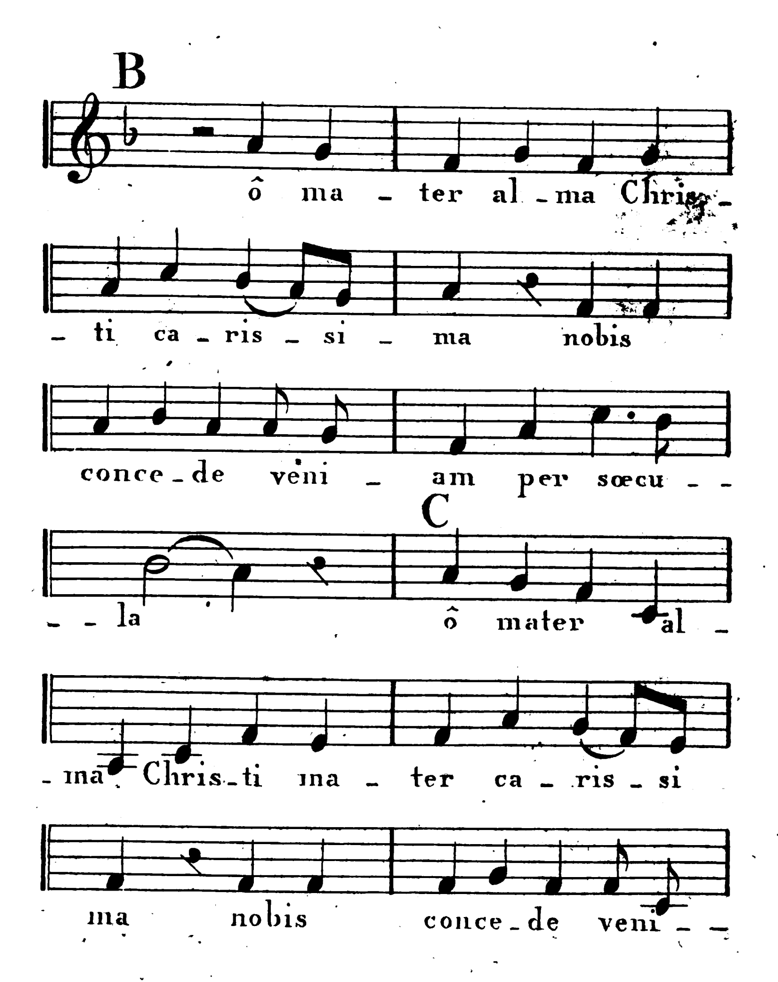


On détermine le nombre des voix que l'on veut faire chanter, par exemple : trois sopranos, et on accompagne le chant par les deux autres parties.
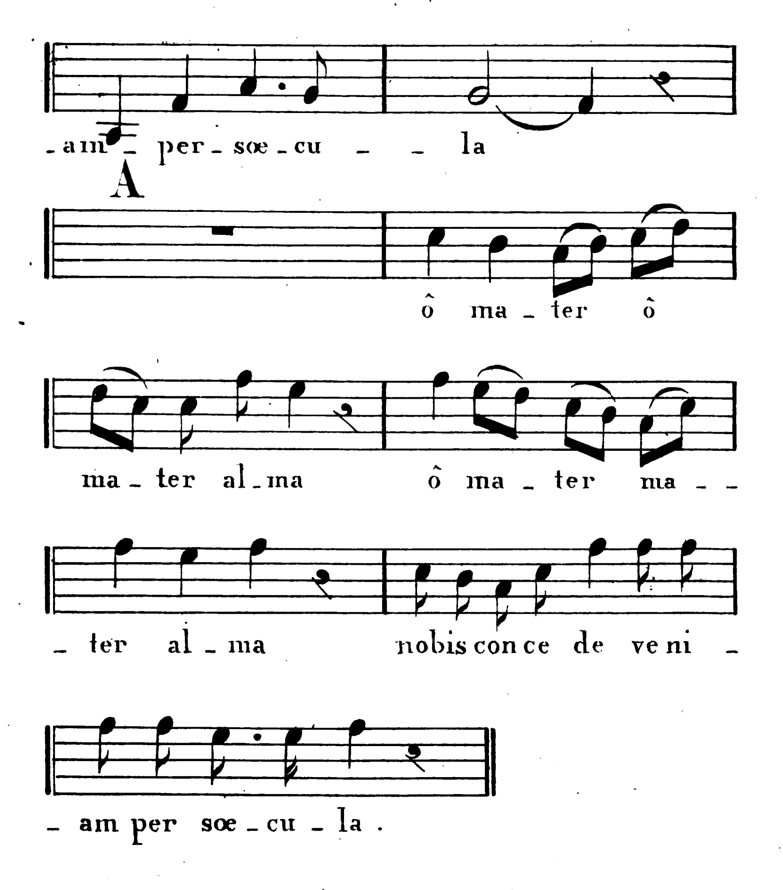



ma _ ter alma ô ma_ter ma _ _
ti ca _ ris _ si _ ma nobis
ter caris _ si _ ma nobis
ter al _ ma nobis conce de veni _
conce _ de ve _ ni _ am per sœ cu _ _
conce de veni _ am per sœ _ cu _ _
_ am per sœ _ cu _ la .
_ _ la .
_ _ la .

Cet accompagnement une fois terminé, on en fait une seule partie que l'on écrit ainsi sur une seule portée: on peut commencer indistinctement par l'une ou par l'autre des trois parties. Nous commencerons par la seconde, parce qu'elle renferme le chant.

Exemple :

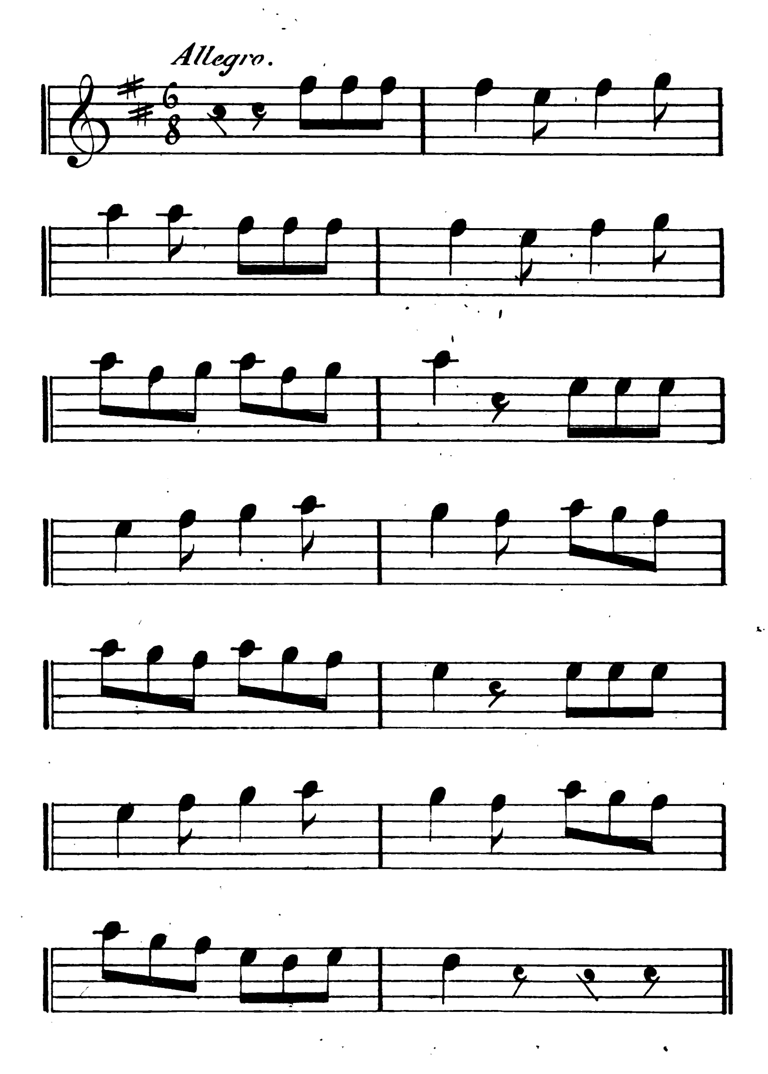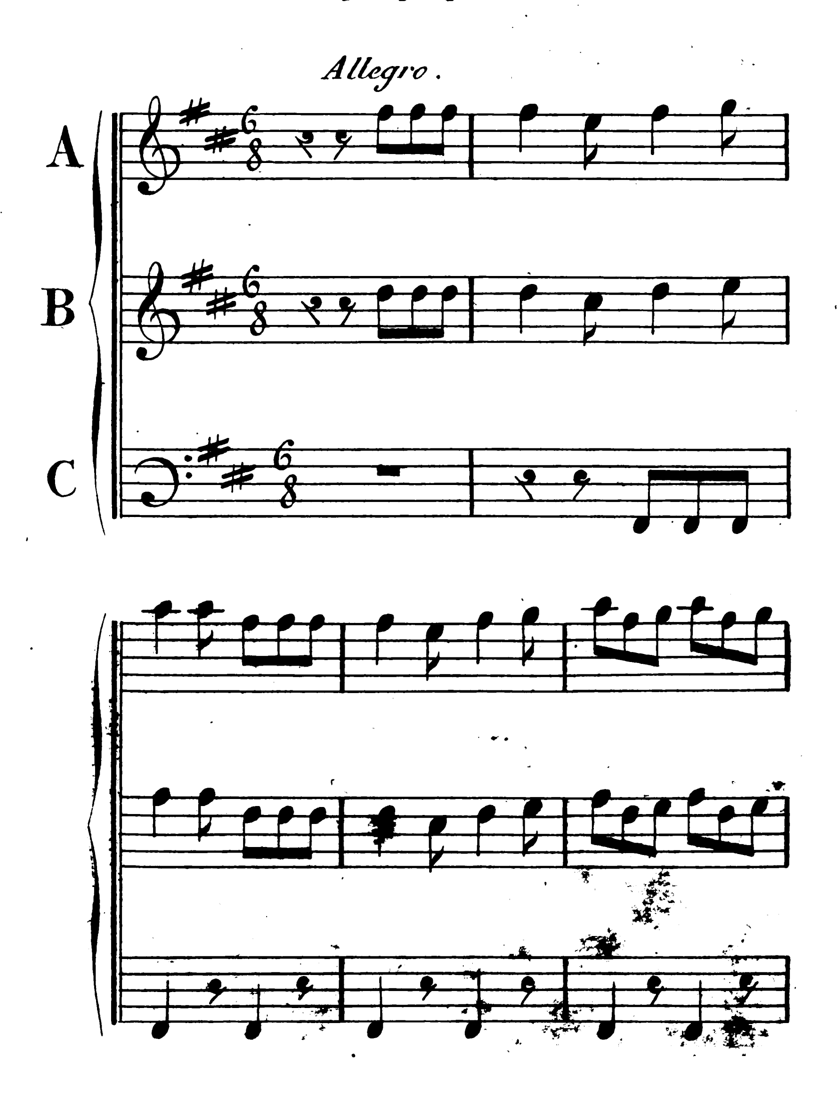




Chacune des trois voix entre ainsi l'une après l'autre, c'est-à-dire que lorsque la première qui a chanté **B** est arrivée à C, la seconde commence tout au commencement comme la première; il en est de même pour la troisième, qui commence quand la première est arrivée à A, en même temps que la seconde arrive à C.
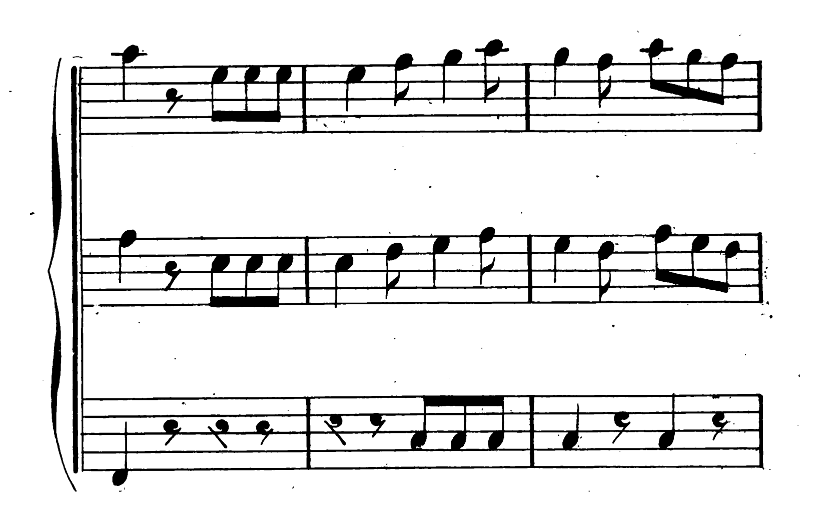
On cesse de chanter le canon, quand on le juge convenable.
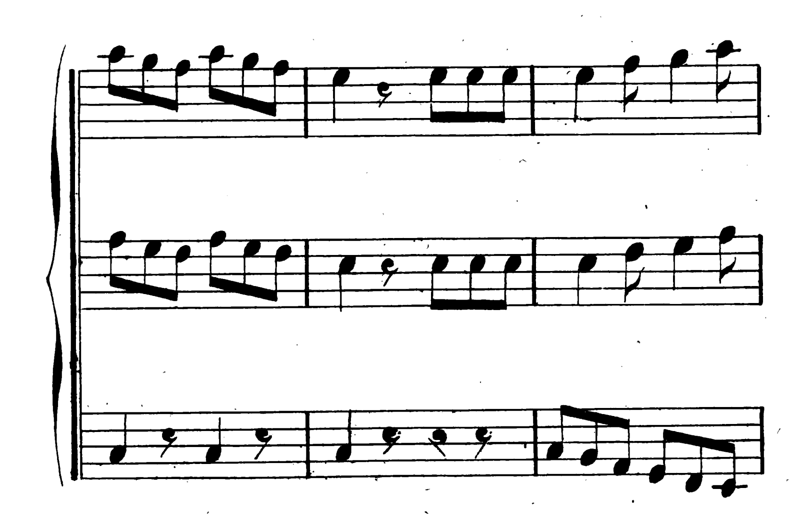
C'est ainsi qu'on pourrait également faire un canon avec cette phrase de *Méhul:*

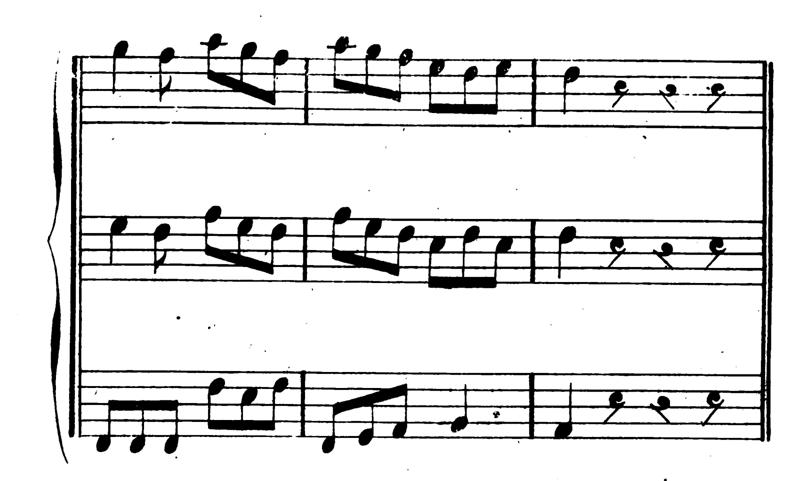


On l'écrirait pour voix égales de cette manière, comme dans l'exemple qui précède.







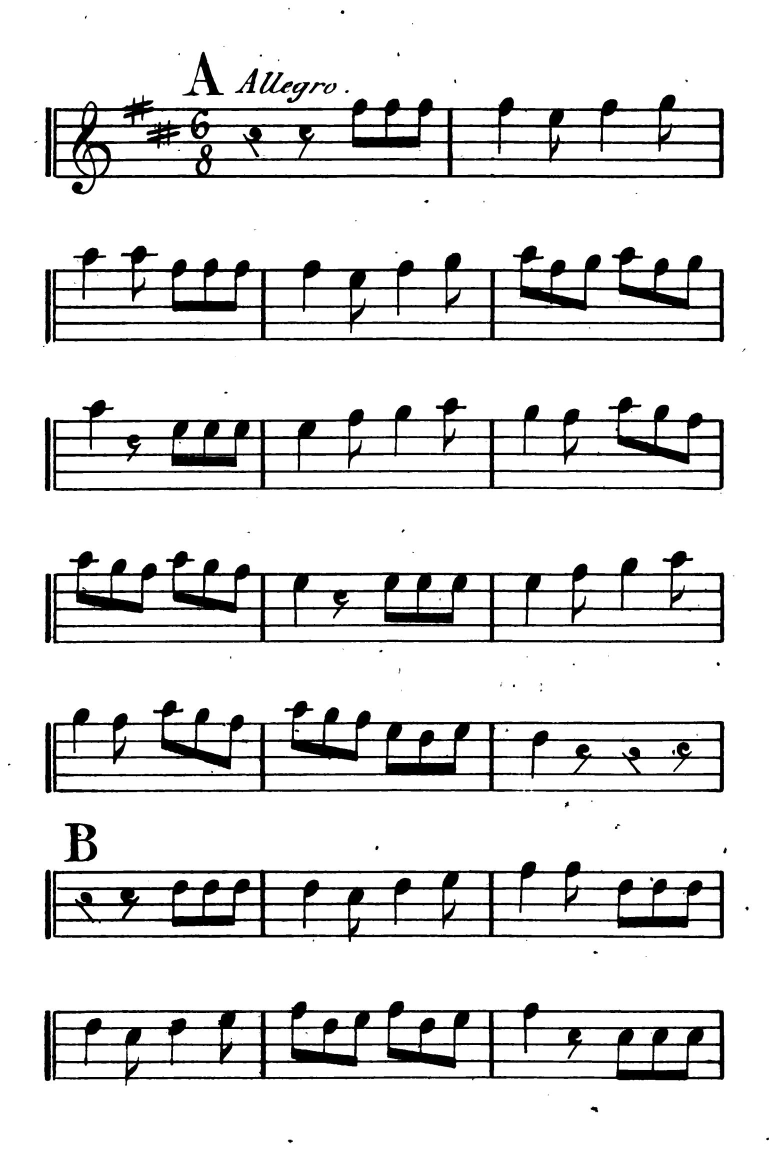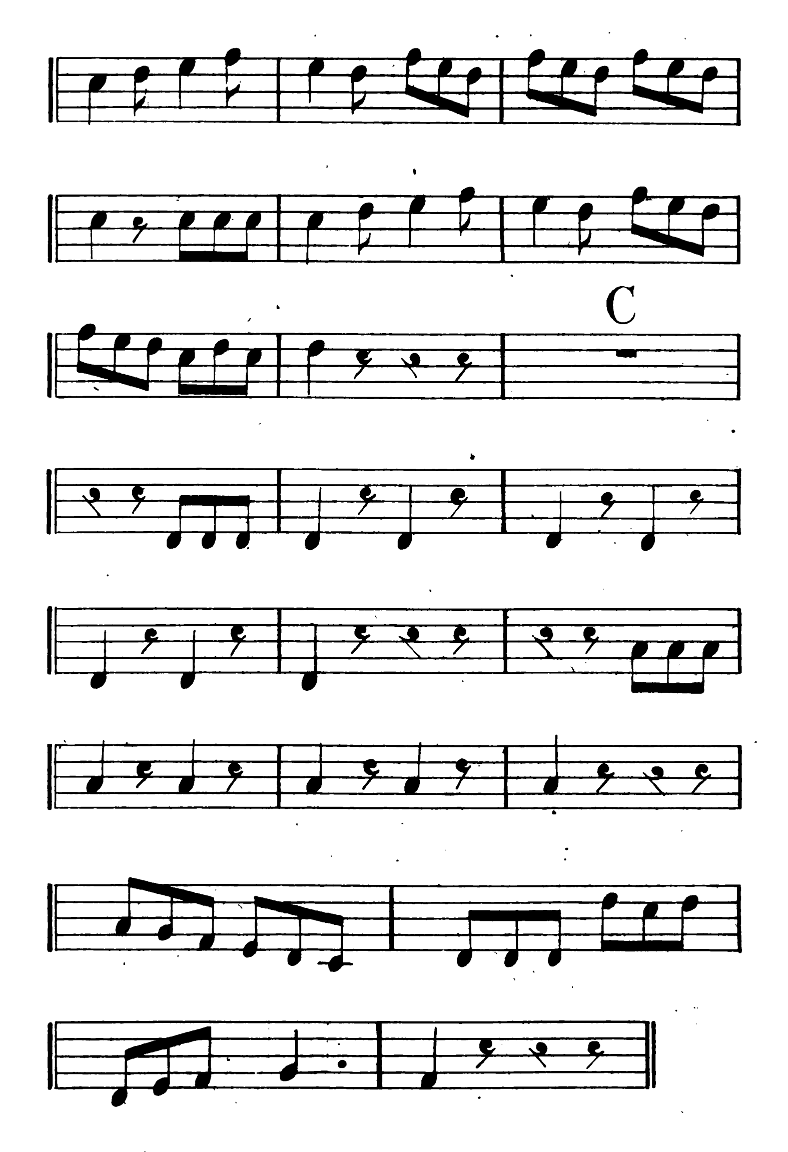


Quoiqu'on soit parfaitement libre de commencer par l'une ou par l'autre de ces trois parties A, B, C, il n'est pas néanmoins sans quelque importance de choisir celle qui peut être préférée aux deux autres.

C'est ainsi que, dans cet exemple, la partie C pourrait très-bien servir d'introduction aux deux autres parties A, B, si elle pouvait à elle seule accompagner le chant que l'on ferait entrer aussitôt après elle, pour ne point trop se faire attendre. Mais comme elle est plutôt l'accompagnement des deux parties ensemble que d'une seule, et qu'il faudrait nécessairement en commençant l'entendre seule avec une autre des deux premières, c'est-à-dire, A avec C, ou B avec C, il vaut mieux, pour cette raison, commencer par la partie qui représente le chant, et qui se trouvera ainsi convenablement accompagnée

par la partie B, sitôt que la seconde voix du canon commencera à chanter.

On l'écrirait donc ainsi :




C

Chaque partie étant de quatorze mesures, il est facile de comprendre que la seconde voix ne doit commencer que quatorze mesures après la première, et la troisième quatorze mesures après la seconde.

On termine quand on veut.

Ces canons sont écrits le plus souvent sans accompagnement; rien n'empêche toutefois qu'on les accompagne avec un piano, ou d'autres instruments. Quoique les voix se répètent toujours, l'accompagnement peut néanmoins varier son style et son harmonie.

Les canons de société à voix inégales ne sont pas sans quelque difficulté. A deux voix, ils exigent un contre-point double; à trois voix, un contre-point triple, etc.

Comme l'harmonie doit être en contre-point, afin de pouvoir se renverser, il ne faut pas qu'il se trouve, dans une des voix qui doivent chanter le canon, des notes impossibles à une autre de ces voix; car chacune des parties chante non seulement la sienne, mais encore celle des autres.

Il faut aussi éviter la trop grande sévérité de l'harmonie, qui deviendrait trop sérieuse pour des productions aussi légères, et destinées uniquement à l'amusement de la société.

Il reste encore souvent une autre difficulté du côté des paroles qu'il faut abréger ou répéter, comme on l'a vu dans le premier exemple. Cette difficulté demande de l'adresse pour être adroitement vaincue.

Il est cependant un moyen d'écrire ces sortes de canons sans que l'harmonie soit en contre-point double, triple ou quadruple. Nous en avons parlé à l'article du
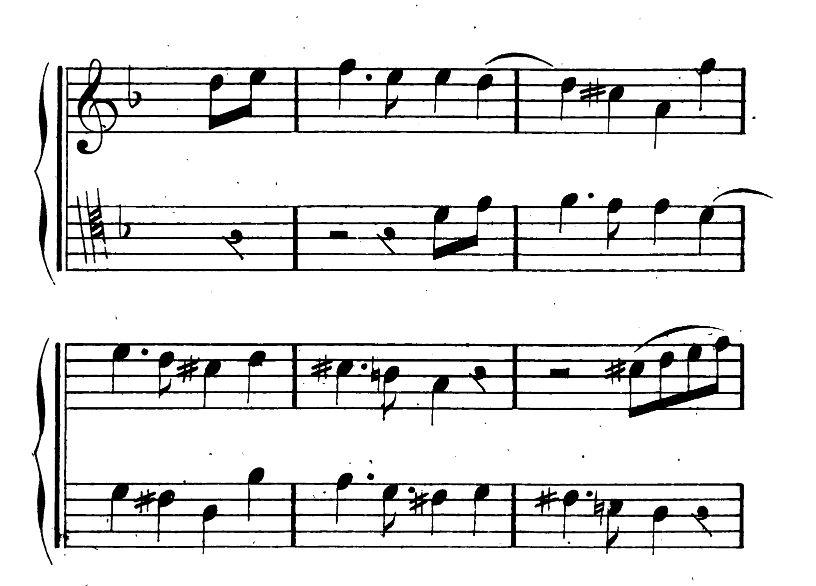
Contre-Point conditionnel. Il consisterait à ajouter une *basse de correction* à toutes ces voix inégales, et l'on serait par là dispensé de les renverser d'après les règles du contre-point, parce que cette basse rendrait l'harmonie toujours correcte.
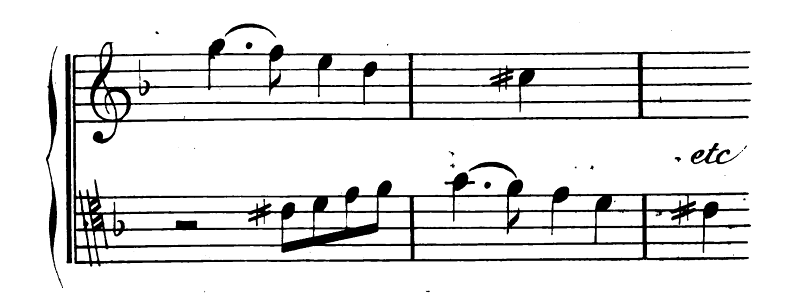
Comme dans ces sortes de canons la cadence est toujours faible, et qu'elle s'affaiblit encore par sa fréquente répétition, on peut y ajouter une *coda* qui ne serait pas en contre-point.

§ 2.
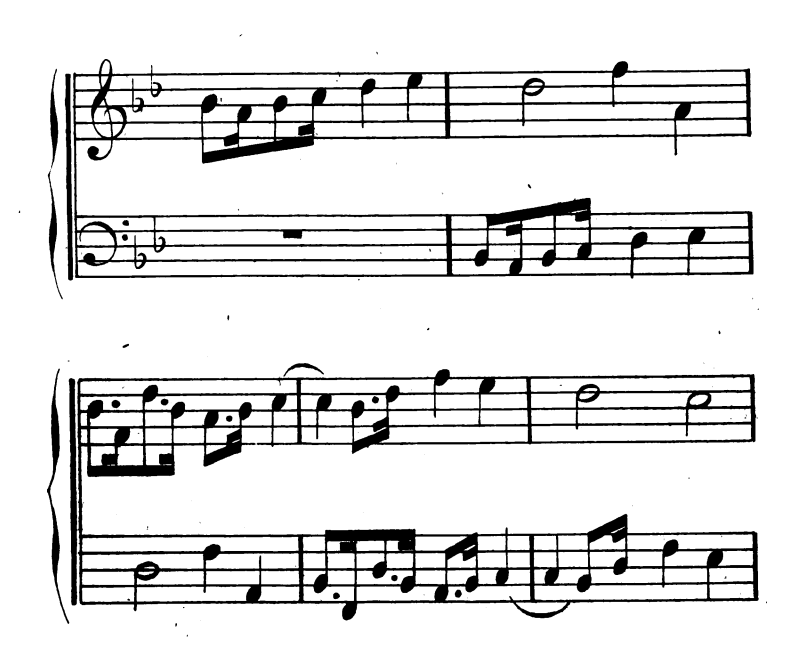
Les *canons scientifiques* sont composés d'un chant qui commence seul dans une partie, et se répète mesure par mesure dans une autre partie. Voici la manière de les écrire :
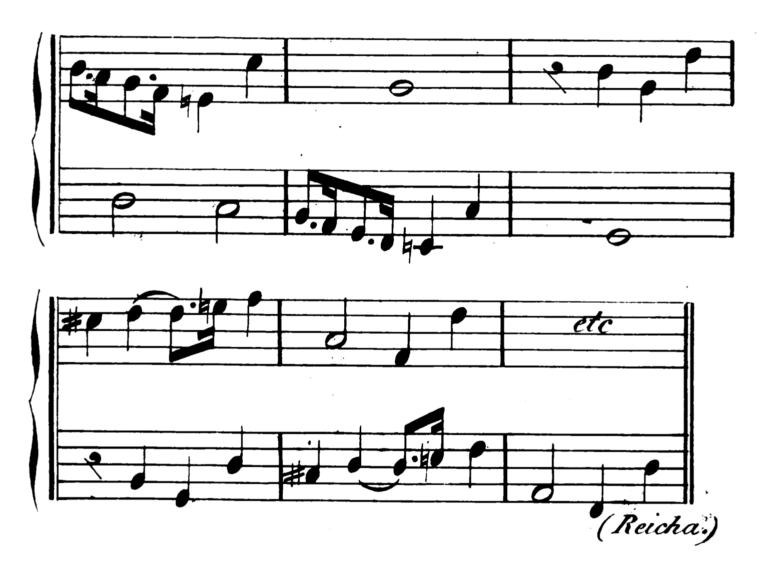
Canon scientifique.
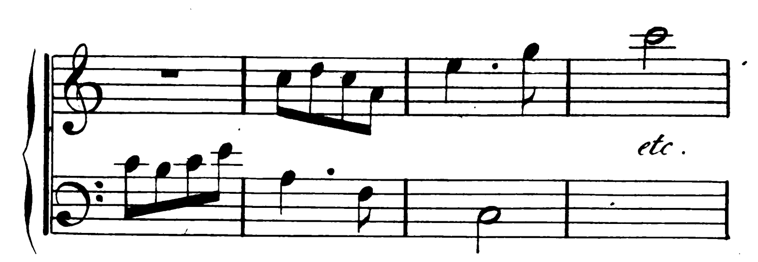




Autre canon scientifique.



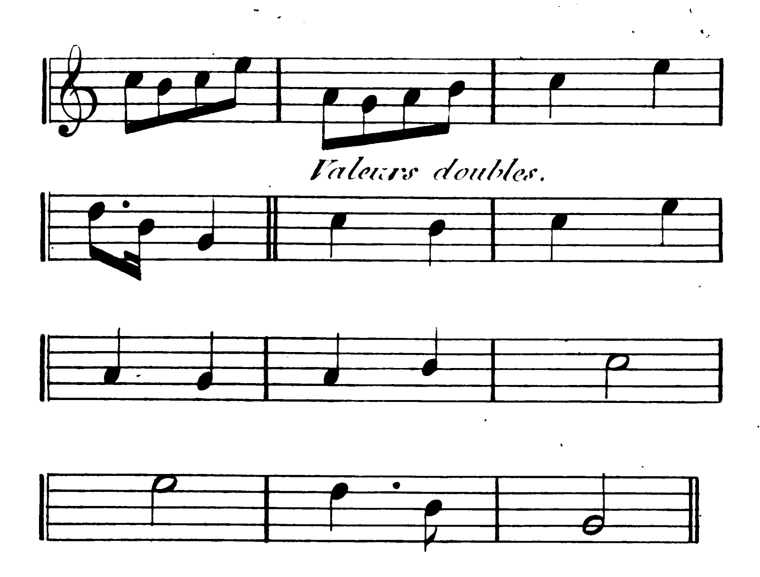


On peut terminer ces canons de plusieurs manières, 1.° ou les rendre perpétuels, en les faisant revenir *da capo*; 2.° ou faire finir une partie avant l'autre, comme, par exemple, faire cesser la partie invitante et achever avec la partie invitée; 3.° ou interrompre le canon pour y ajouter une *coda* (ou terminaison) libre.
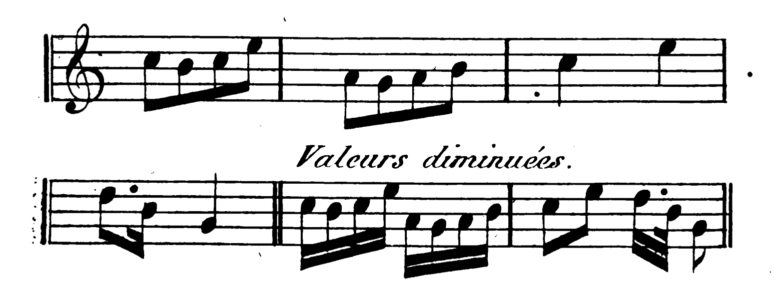
Ici encore, comme dans les imitations et dans la fugue, on peut imiter par mouvement contraire, comme dans cet exemple :



Ou bien imiter en augmentation, comme dans cet exemple, en doublant les valeurs:



Ou bien imiter en diminution, c'est-à-dire, en diminuant les valeurs:



Il est encore d'autres canons ou harmonies (comme, par exemple, le canon surnommé *canon à l'écrevisse*, parce que le chant qui le compose a la propriété de pouvoir se chanter à rebours). Comme ils nous semblent plutôt amusants qu'utiles, nous n'en parlerons pas ici.

FIN DU LIVRE CINQUIÈME.

LIVRE VI.

ABRÉGÉ DE LA FUGUE.

La fugue (*fuga, fuite*) est une composition musicale dans laquelle le motif *court* ou *fuit* sans cesse d'une partie à l'autre, d'après les règles que nous allons donner.

La fugue, telle qu'on l'écrit aujourd'hui, est bien différente de ce qu'elle était avant le dix-huitième siècle, lorsqu'on chantait tout à l'unisson ou à l'octave, sans employer ni les accords dissonants ni les notes accidentelles. Cependant, quoique l'on ne l'écrive plus comme on le faisait du temps de *Palestrina* (1), il est bien recommandé encore, surtout dans le style de l'Église, d'employer avec ménagement les accords dissonants, les

(1) *Palestrina* (Jean-Pierre Alois de), né à Bologne en 1529 et mort à Rome en 1594. Les papes conservaient ses compositions comme un trésor sacré, et défendaient, sous les peines les plus sévères, de les transcrire. On exécute encore tous les ans à la chapelle Sixtine son fameux *miserere*.

sujets chromatiques, les appoggiatures, les résolutions par exception, ainsi que les tons qui ne sont point relatifs.

Il faut encore observer que dans une fugue écrite pour les voix, les dissonances doivent être encore plus ménagées que dans une fugue instrumentale.

Les fugues écrites du temps de Palestrina ont un caractère de simplicité tellement nu, qu'il ressemble beaucoup à de la pauvreté. Les fugues écrites dans le dix-huitième siècle sont à juste titre les plus célèbres : telles sont celles de Léo (1), Durante (2), Hændel, Iomelli, Marcello, Sébastien Bach, Emmanuel Bach, Haydn et Mozart.

Il y a deux choses essentielles dans une fugue, le sujet et la réponse.

§ 1.er Sujet de la Fugue.

Le sujet ou motif de la fugue devant se reproduire sans cesse dans le courant du morceau, doit nécessairement lui imprimer le caractère qui lui est propre à lui-même. Ainsi un sujet gracieux rend la fugue gracieuse; un sujet original la rend neuve; un sujet grave la rend sévère, etc.

Le sujet doit être court, pour que l'auditeur le sai-

(1) *Léo* (Léonard), né à Naples en 1694 et mort en 1743, peut être à juste titre regardé comme le premier de cette belle école. On a de lui un *miserere* à huit voix, qui passe pour son chef-d'œuvre.

(2) *Durante* (François), aussi de Naples et son contemporain, partage avec lui cet honneur.

sisse à l'instant; il ne doit pas dépasser quatre mesures dans un mouvement large et huit mesures dans l'allégro.

Il doit être d'un caractère franc et facile à retenir.

Il ne peut que rester dans le ton ou moduler de la tonique à la dominante. Il y a cependant des exceptions à cette règle.

Nous donnerons des exemples au paragraphe suivant.

§ 2. Réponse du Sujet.

L'article précédent ne dépend que de l'inspiration du compositeur, mais celui-ci est astreint à des lois rigoureuses.

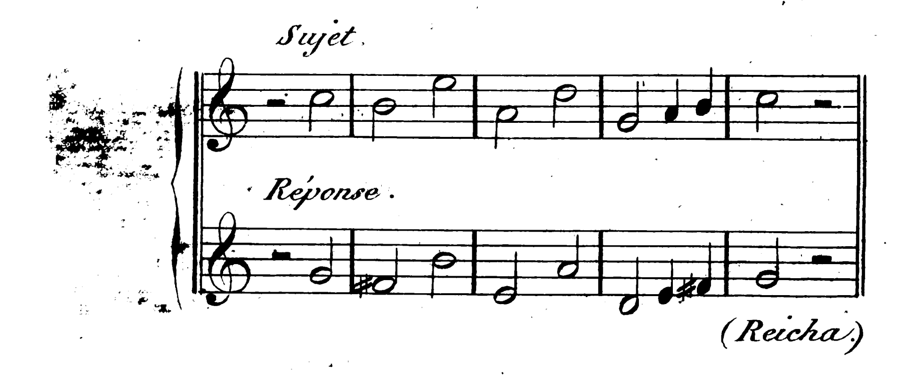
LA RÉPONSE EST LE SUJET TRANSPOSÉ.

Cette transposition nécessite souvent des changements, et le talent du compositeur consiste à les faire avec adresse et régularité. Ce travail se fait sans avoir aucun égard à l'harmonie. Nous appellerons ici *tonique* le premier degré du ton, et *dominante* le cinquième degré. Voici quelles sont ces règles.

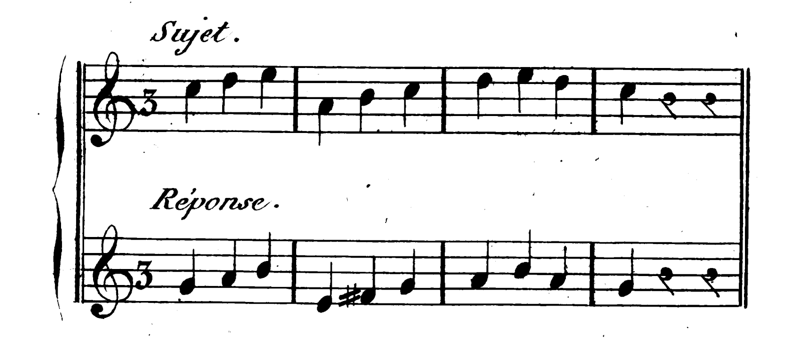
PREMIÈRE RÈGLE.

Quand le sujet commence par la tonique et qu'il ne module pas dans le ton de la dominante, la réponse est tout simplement le sujet transposé à la quinte supérieure, ou, ce qui est la même chose, à la quarte inférieure. Dans ce cas, la réponse n'éprouve presque jamais de changement.

Premier exemple :



Deuxième exemple :



DEUXIÈME RÈGLE.
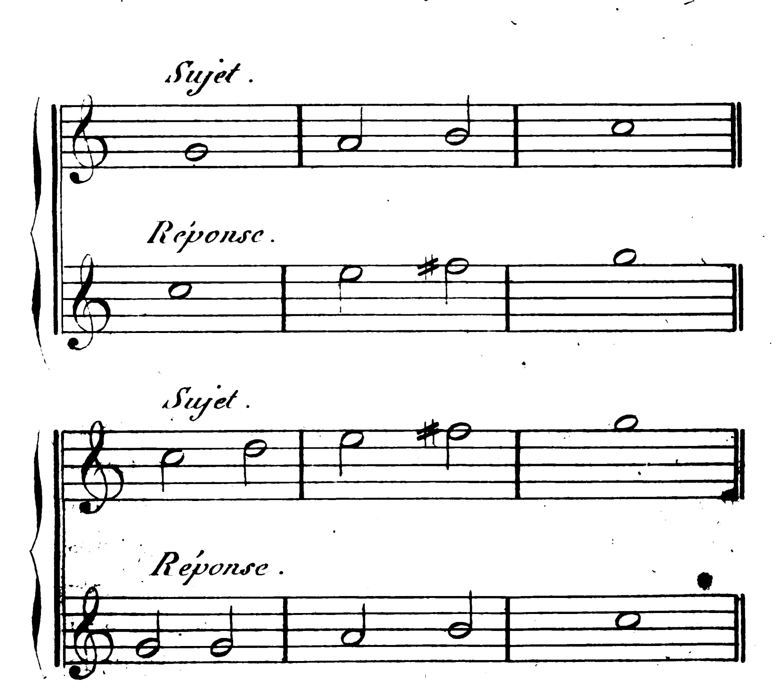
Au commencement et à la fin de la réponse, la domi-
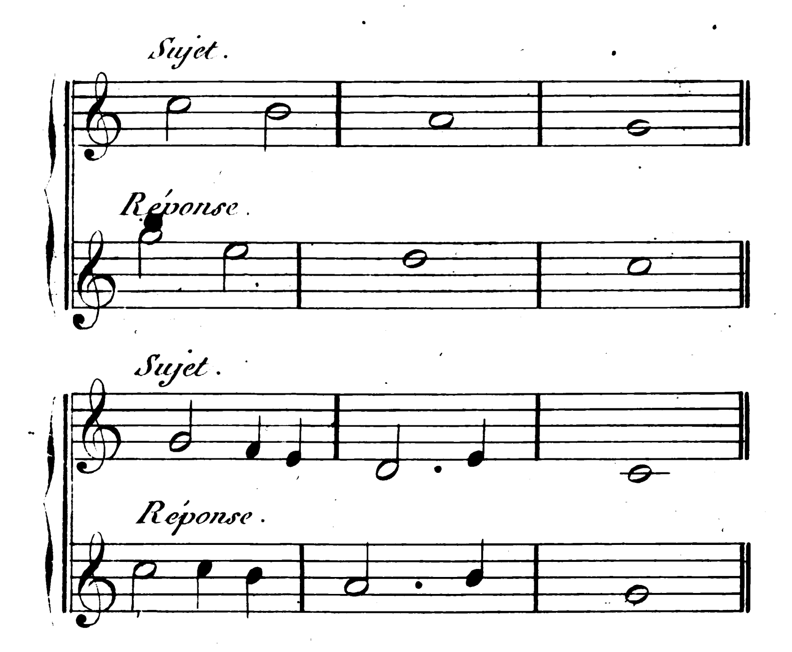
nante répond à la tonique et la tonique répond à la dominante. Cette règle est sans exception.

Ainsi quand le sujet commence par la tonique, la réponse commence par la dominante, et quand il commence par la dominante, la réponse commence par la tonique.

Quand le sujet termine par la tonique, la réponse termine par la dominante, et quand il termine par la dominante, la réponse termine par la tonique.

Exemple :





Dans tous ces exemples, la réponse a dû nécessairement être changée pour remplir les conditions de la règle que nous donnons ici. Mais ces changements sont les seuls que la réponse puisse jamais éprouver. Lorsque cela est nécessaire, elle ne peut que changer un intervalle en un autre intervalle qui lui est le plus proche, c'est-à-dire, en augmentation ou en diminution d'une *seconde*, jamais plus. Ainsi on répond à la tierce par une quarte ou par une seconde, à la seconde par l'unisson ou par la tierce, etc.

Il faut bien rarement user de cette licence par rapport à la sixte, à la septième et à l'octave.

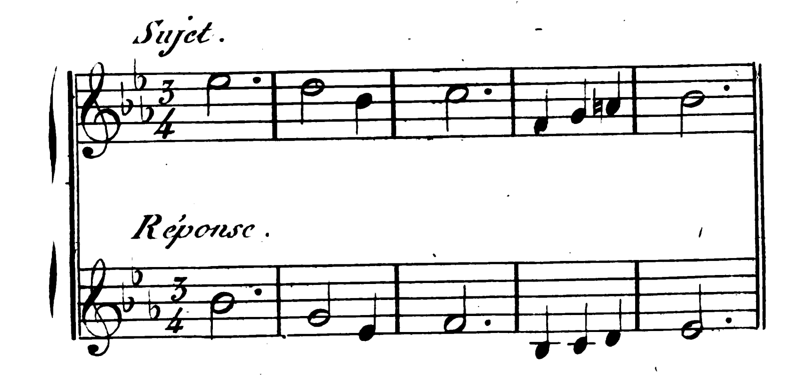
On ne peut jamais répondre par un intervalle montant à un intervalle qui descend, et *vice versâ.*

TROISIÈME RÈGLE.

Quand le sujet module de la tonique à la dominante, la réponse module au contraire de la dominante à la tonique. Alors la réponse doit toujours éprouver des changements.

Cette règle est assez difficile, en ce qu'il faut que la réponse observe exactement la manière dont le sujet module pour en imiter le lieu, la forme, le rythme, etc. C'est-à-dire que si, après une mesure, le sujet a déjà modulé à sa dominante, la réponse doit aussi, après une mesure, être dans le ton de la tonique, etc.
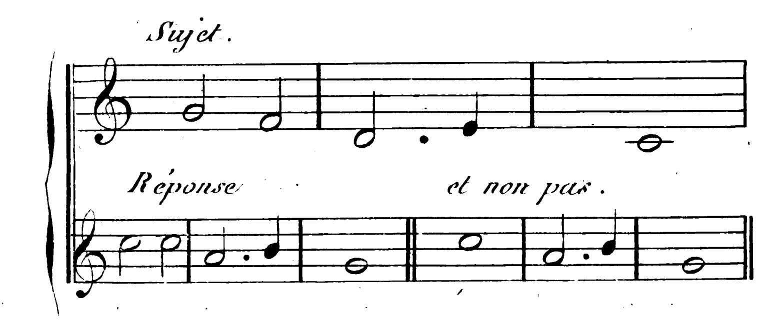
Exemple :



QUATRIÈME RÈGLE.

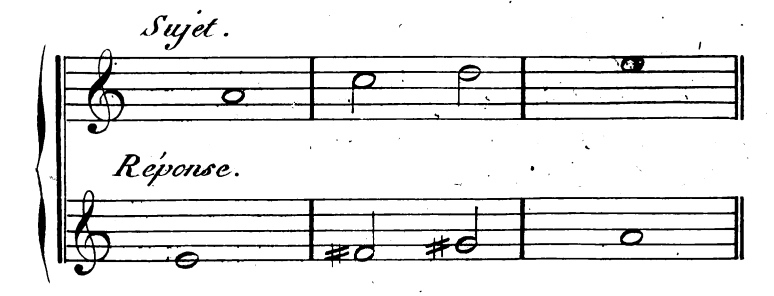
La réponse ne doit jamais altérer la valeur des notes. C'est pourquoi, lorsqu'on répond à une seconde par l'unisson, il faut frapper deux fois la même note.

Exemple :
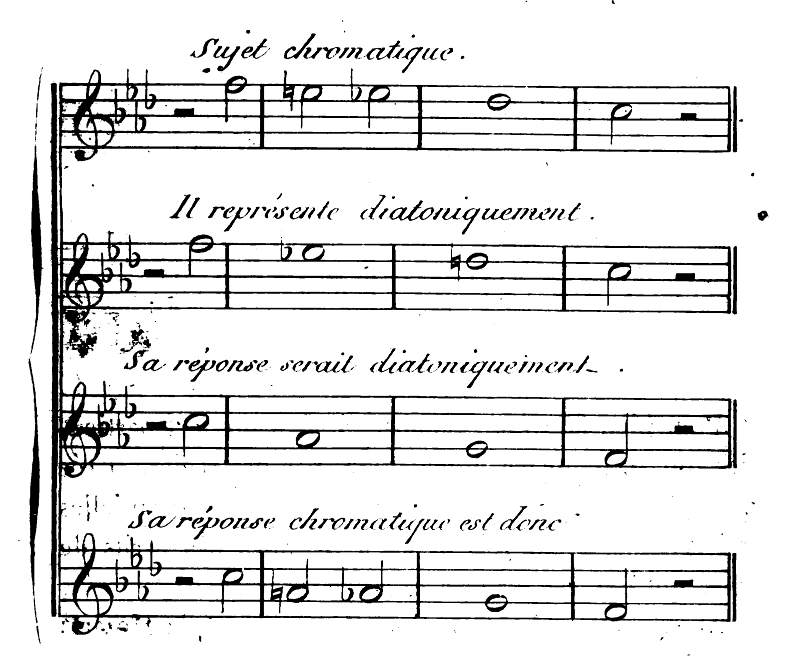


C'est l'oreille qui doit décider lorsqu'il faut altérer les notes de la réponse pour imiter le sujet, comme dans l'exemple suivant.

Exemple :



Pour bien répondre aux sujets chromatiques, il faut se les représenter comme s'ils étaient diatoniques.

Exemple :



La réponse doit toujours faire reconnaître le sujet, sans quoi elle serait mauvaise.
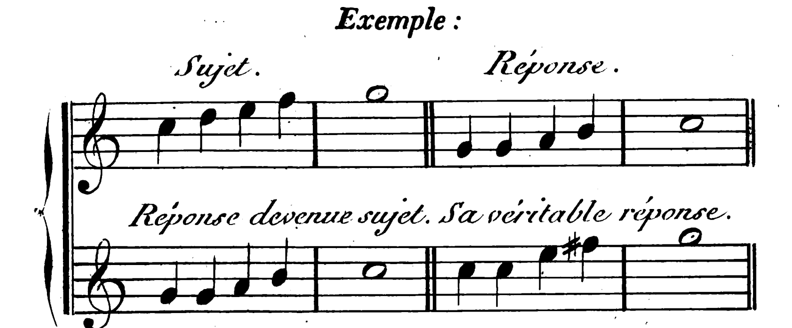
Il y a des sujets qui offrent quelquefois plusieurs réponses, et d'autres auxquels il est fort difficile d'en trouver une bonne. Il faut toujours choisir la réponse qui altère le sujet le moins possible.

On peut aussi, mais bien rarement, donner au sujet une réponse par *mouvement contraire.*

Nota. Lorsqu'un sujet a une réponse régulière, il ne

s'ensuit pas que ce sujet puisse lui-même à son tour répondre à cette même réponse régulière. Ce changement n'est pas toujours possible.
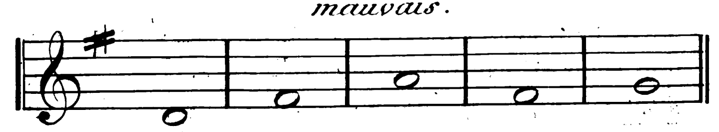
Exemple :
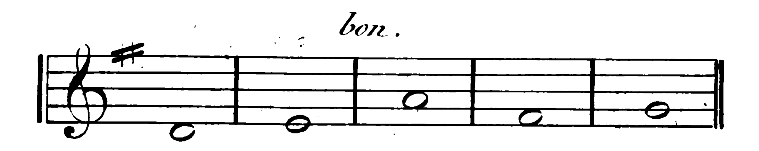


Pour bien faire une réponse, il faut un tact particulier qui se remplace difficilement par des règles, parce qu'il faut bien saisir une foule de nuances essentielles qui échappent aux lois qu'on a déduites des écrits de ceux qui ont été maîtres en ce genre.

Ainsi un élève à qui on donnerait ce sujet de Mozart :

croirait peut-être bien répondre par ceci : ce qui serait toutefois une réponse régulière :



Mais l'oreille de Mozart en a jugé autrement: ce que nous voyons dans la réponse qu'il y fit lui-même, et qui est fortement empreinte du caractère du sujet.



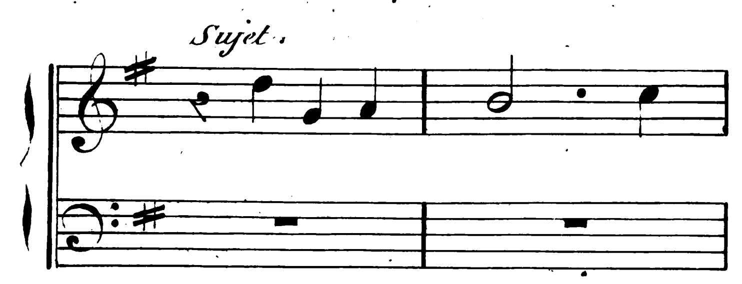
§ 3. De la Marche de la Fugue.
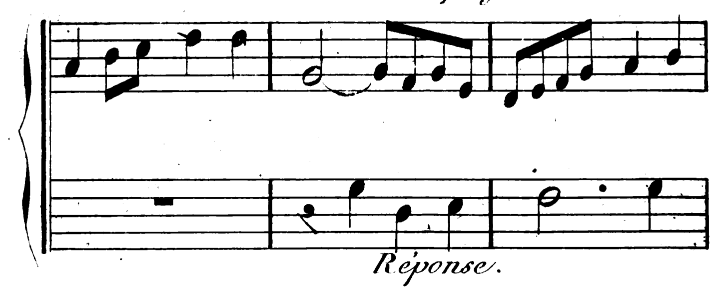
Avant de poser les règles d'après lesquelles se développe la marche d'une fugue, nous parlerons 1.° du stretto; 2.° de l'imitation; 3.° des épisodes.
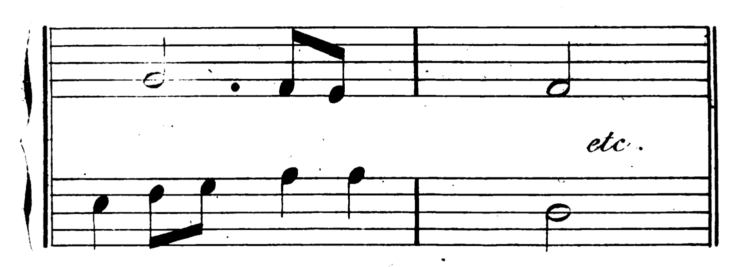
1.° DU STRETTO.
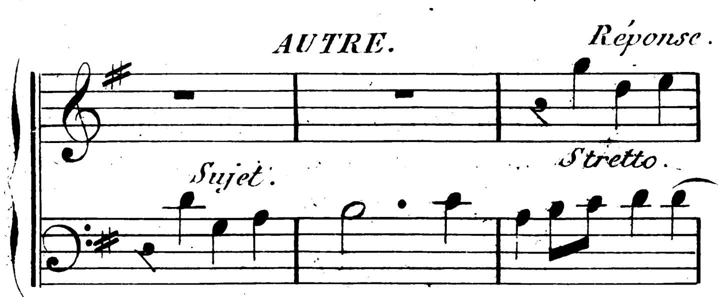
Le stretto (italien, *serré*) est la réponse rapprochée du sujet ou le sujet rapproché de la réponse, comme dans l'exemple suivant de Reicha.
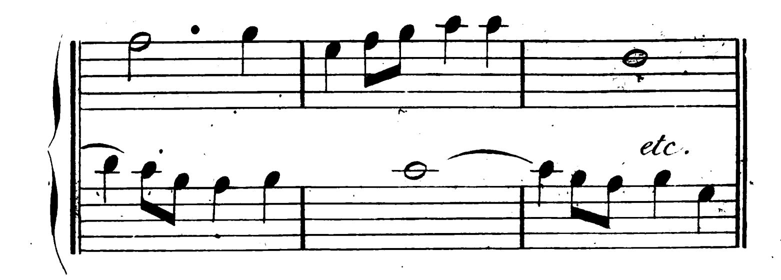
Exemple:
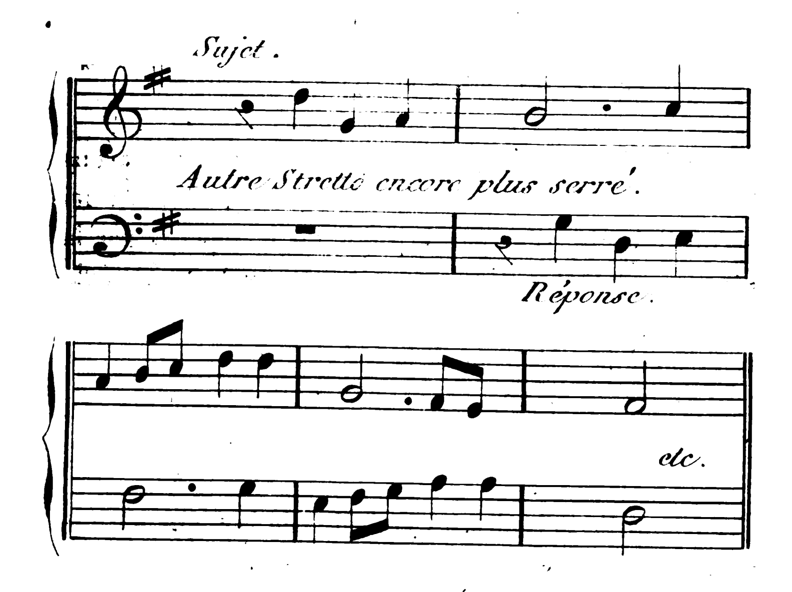



Accompagnement.
Réponse.


etc.


AUTRE.
Réponse.
Sujet.
Stretto.


etc.
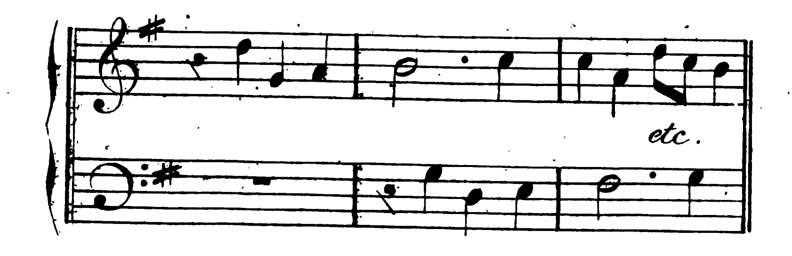


Dans les strettos, il faut observer la règle suivante :

1.° Quand le sujet commence sur un temps faible, la réponse l'imite aussi sur un temps faible.

2.° Quand le sujet commence sur un temps fort, la réponse l'imite aussi sur un temps fort.

Lorsque dans un *stretto* le sujet ou la réponse sont entendus entiers, sans interruption, on les appelle *strettos canoniques*. Ceci n'est cependant pas nécessaire pour faire un stretto, car l'exemple suivant suffirait.



2.° DE L'IMITATION.

Les imitations se font de la manière que nous avons indiquée au livre III. Nous ajouterons seulement ici qu'on imite le sujet par le sujet ou la réponse par la réponse, tantôt à l'unisson ou à l'octave, tantôt à la seconde ou à la septième, tantôt à la tierce ou à la sixte, et même à la quarte ou à la quinte.

3.° DES ÉPISODES.

On appelle épisodes les endroits de la fugue où l'on n'entend ni le sujet ni la réponse, et que l'on pourrait par conséquent supprimer.

Ces épisodes doivent ressembler au reste de la fugue, quant à la valeur des notes, au dessin et au caractère. Les plus estimés sont ceux que l'on fait avec une portion du sujet.

Ils doivent être très-courts et peu fréquents.

Marche de la Fugue.

Une fugue marche toujours, à peu de choses près, de la manière suivante:

SUJET. — RÉPONSE. — SUJET. — RÉPONSE. — ÉPISODE.

On appelle ceci l'*exposition* de la fugue.

Après le premier épisode, on reproduit la réponse suivie du sujet : ce qui s'appelle *contre-exposition.*

RÉPONSE. — SUJET. — ÉPISODE.

Après le second épisode, on emploie les moyens que nous avons indiqués.

STRETTO. — ÉPISODE. — STRETTO PLUS SERRÉ. — ÉPISODE. — STRETTO LE PLUS SERRÉ. — PÉDALE. — CANON. — CONCLUSION.

Il faut observer de ne faire entrer les parties qu'en chantant le sujet ou la réponse, par conséquent, que l'une après l'autre.

Il est bon que l'élève s'habitue à ne pas sortir des tons relatifs.

Quant à ce qui regarde l'unité, la variété et la conclusion (ou *coda*) de la fugue, on donnerait en vain des règles à cet égard. Le génie seul peut en décider.

Nota. On appelait autrefois *fugue du ton* les fugues du plain-chant où on observait les conditions suivantes :

1.° Le sujet et la réponse ne dépassaient pas les limites de l'octave ;

2.° On ne modulait pas dans les relatifs; c'est pourquoi on l'appelait *fugue du ton.*

Les anciens tons d'église n'avaient ni dièzes ni bémols à la clef, pas même dans le courant de la fugue. On ne connaît que trois exceptions à cette règle, pour avoir une cadence agréable à l'oreille :

1.° On tolérait l'*ut dièze* dans l'accord pénultième du ton *Dorien ;*

2.° On tolérait le *sol dièze* dans l'accord final du ton *Phrygien ;*

3.° On tolérait le *fa dièze* dans l'accord pénultième du ton *Mixolydien.*
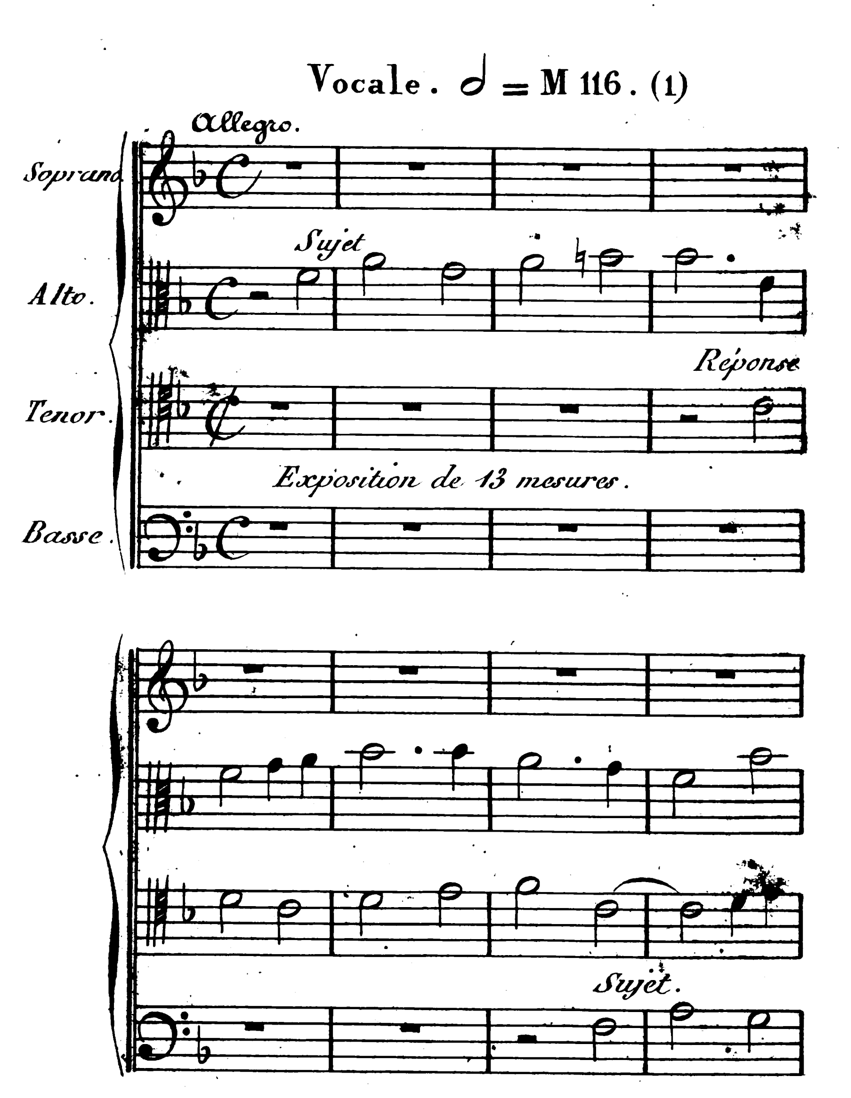
En combinant les notions du contre-point avec celles que nous venons de donner sur la fugue, on a créé des fugues à deux, trois et quatre sujets. Ce serait sortir des bornes de ce petit traité que d'aborder cette matière, qui ne présentera du reste aucune difficulté de théorie à ceux qui auront compris ce que nous avons dit des deux.

Nous donnons en terminant l'exemple d'une fugue à quatre voix, simple et facile, avec laquelle l'élève pourra comparer tout ce que nous avons dit de la fugue.

Exemple d'une fugue à quatre parties.

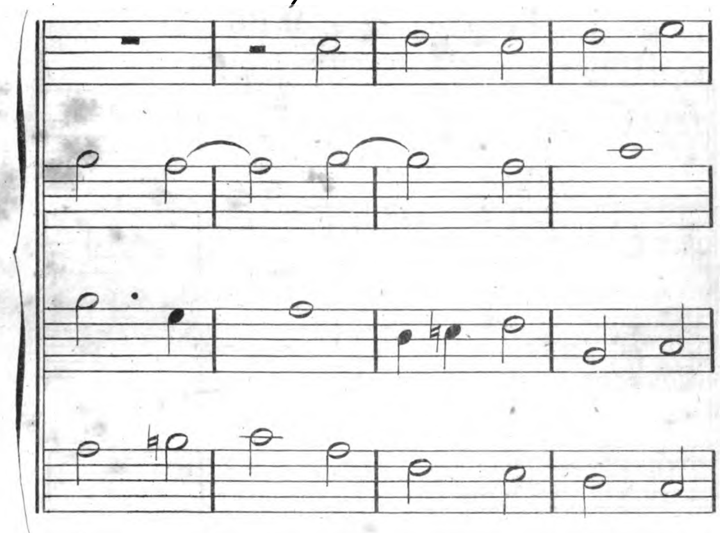
Dans cet exemple, le soprano ne chante jamais que les notes de la réponse.

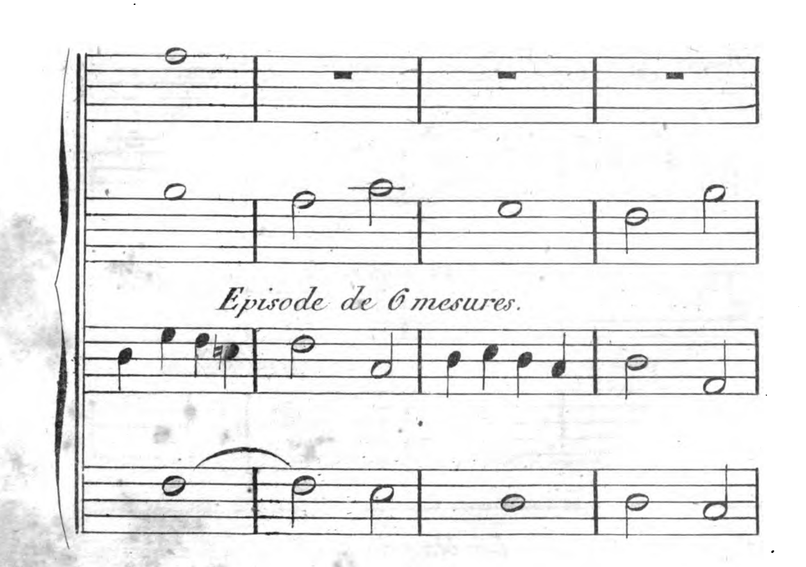
Vocale. 𝅗𝅥 = M 116. (1)
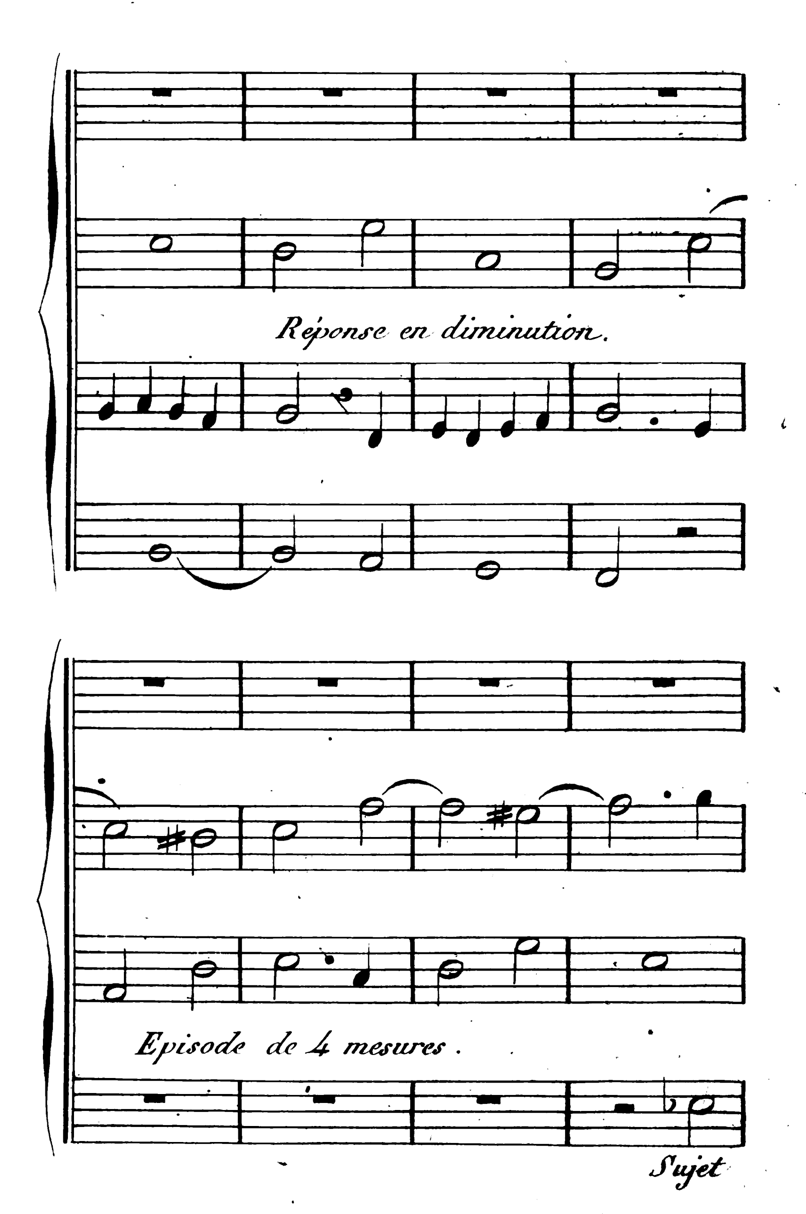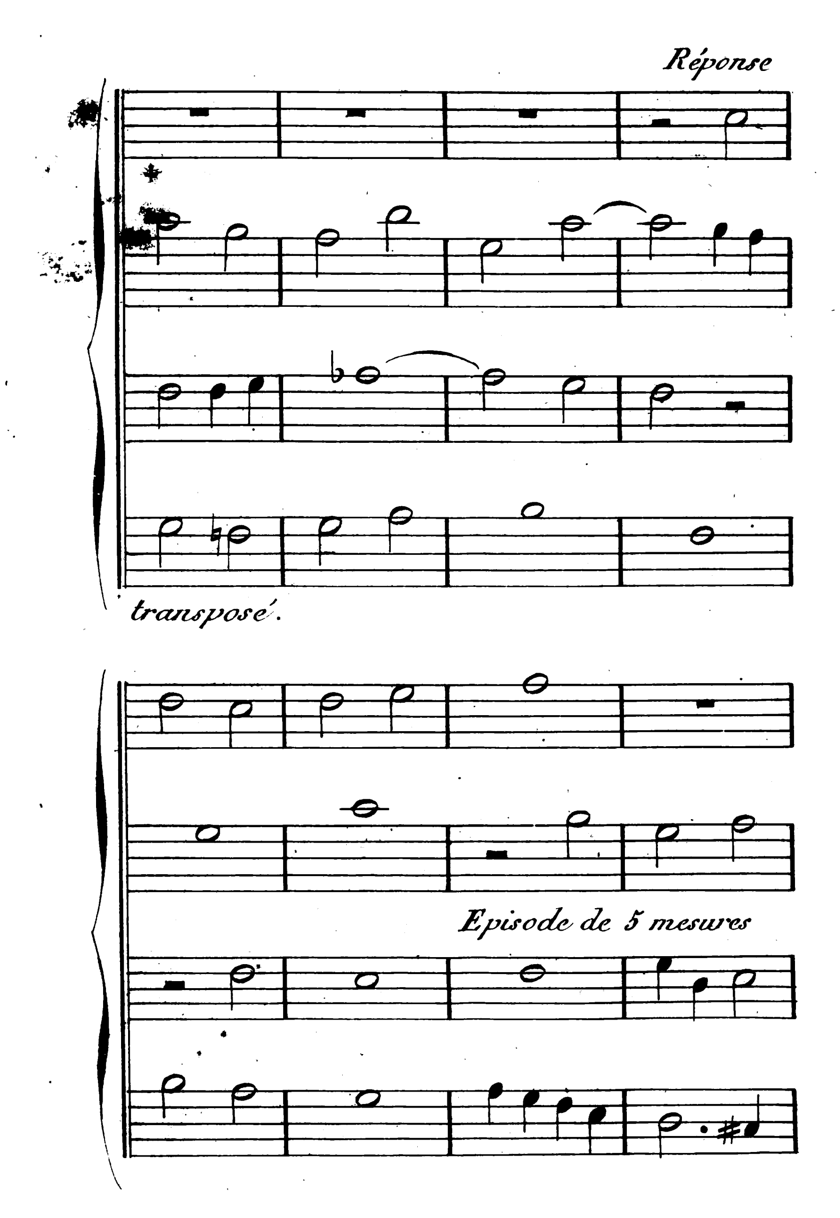


(1) *Ce qui signifie: La blanche vaut le chiffre 116 au métronome de* Maëlzel.
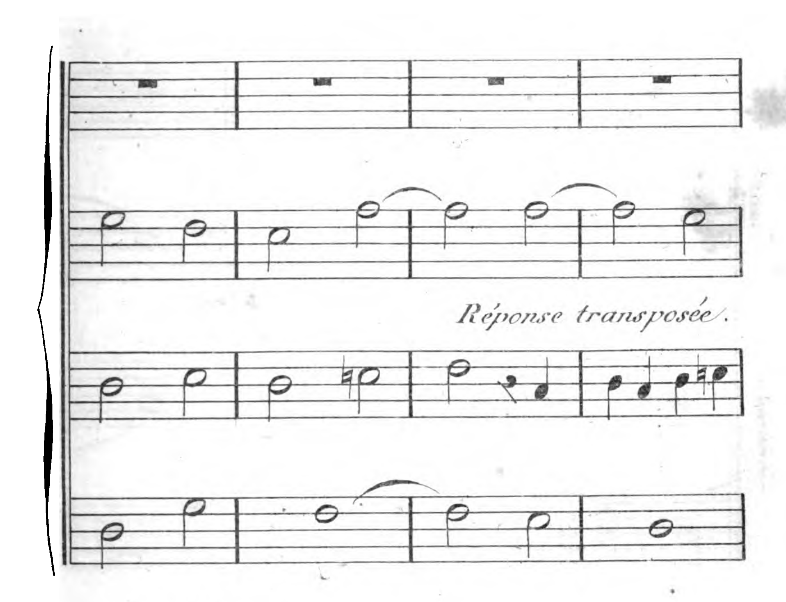
Réponse.

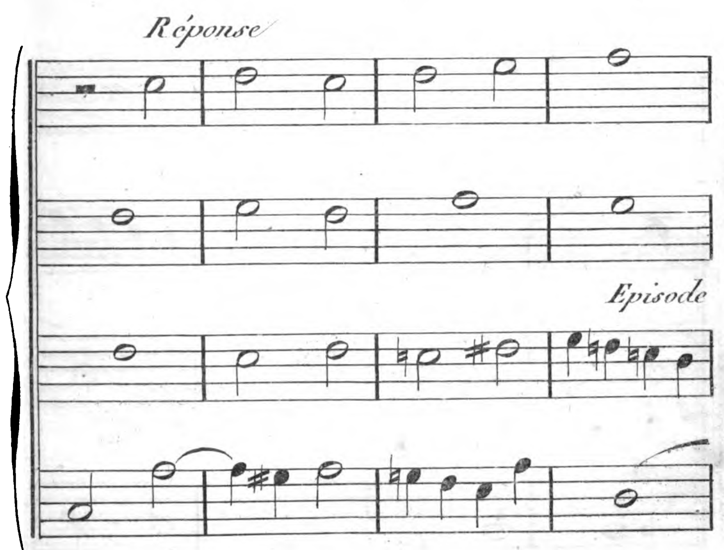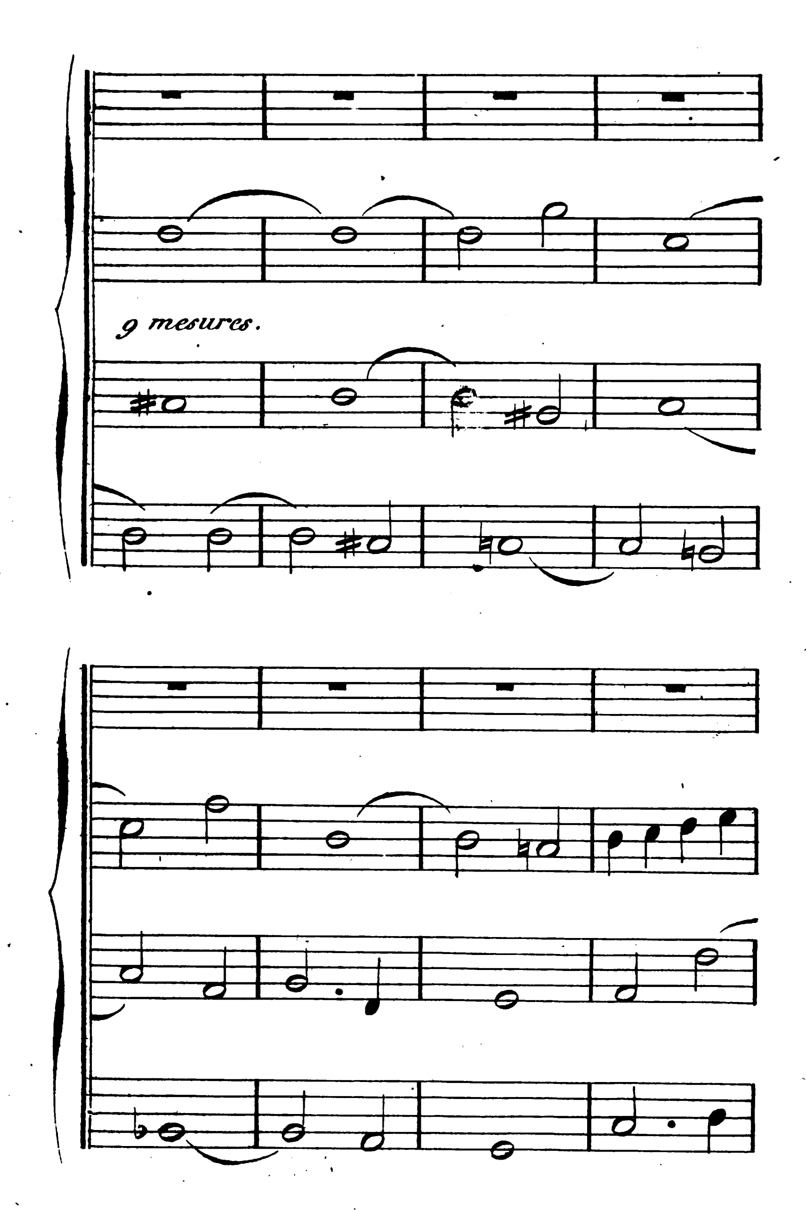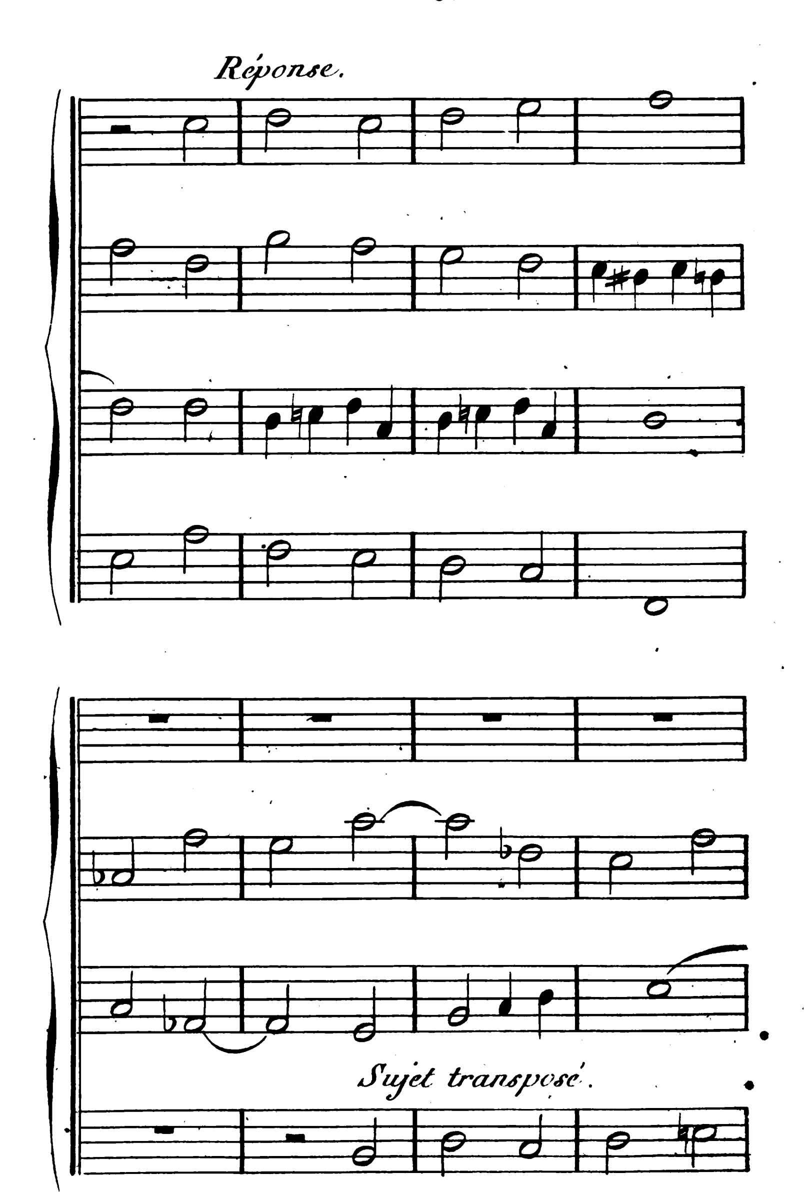





Réponse en diminution.
Episode de 4 mesures.
Sujet
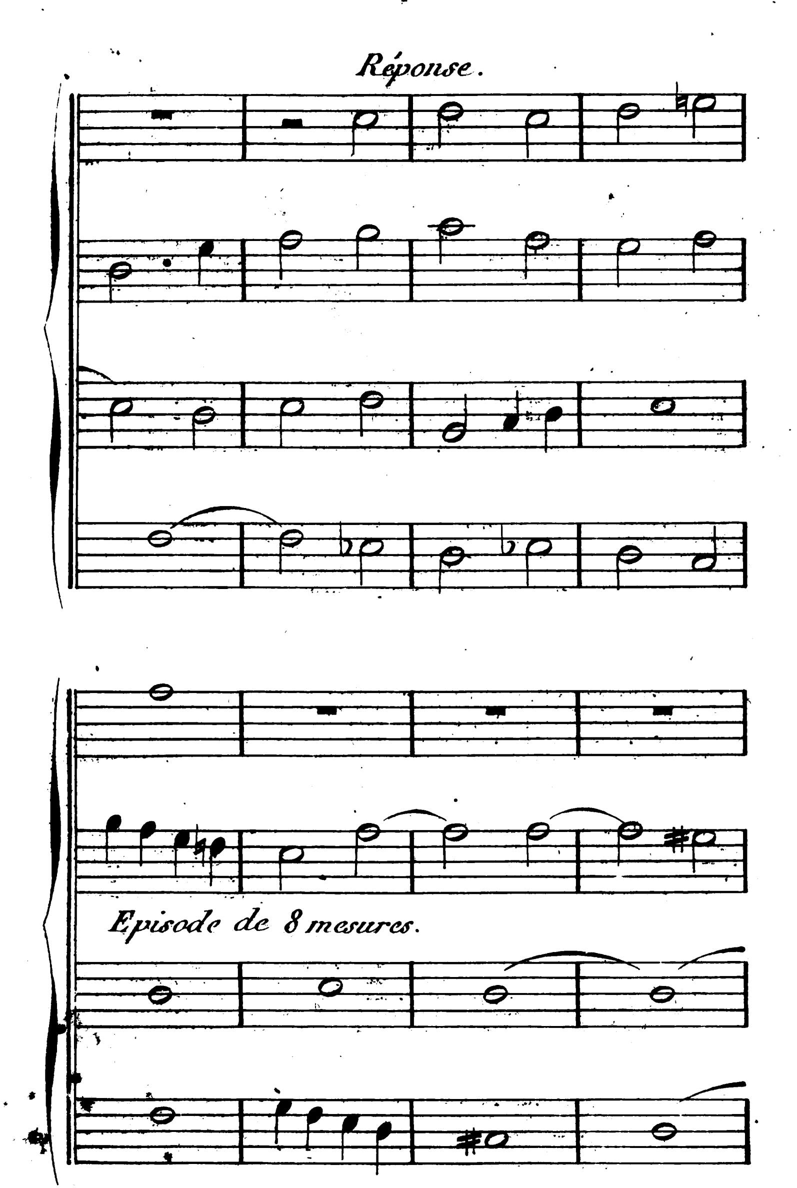

Réponse
transposé.
Episode de 5 mesures
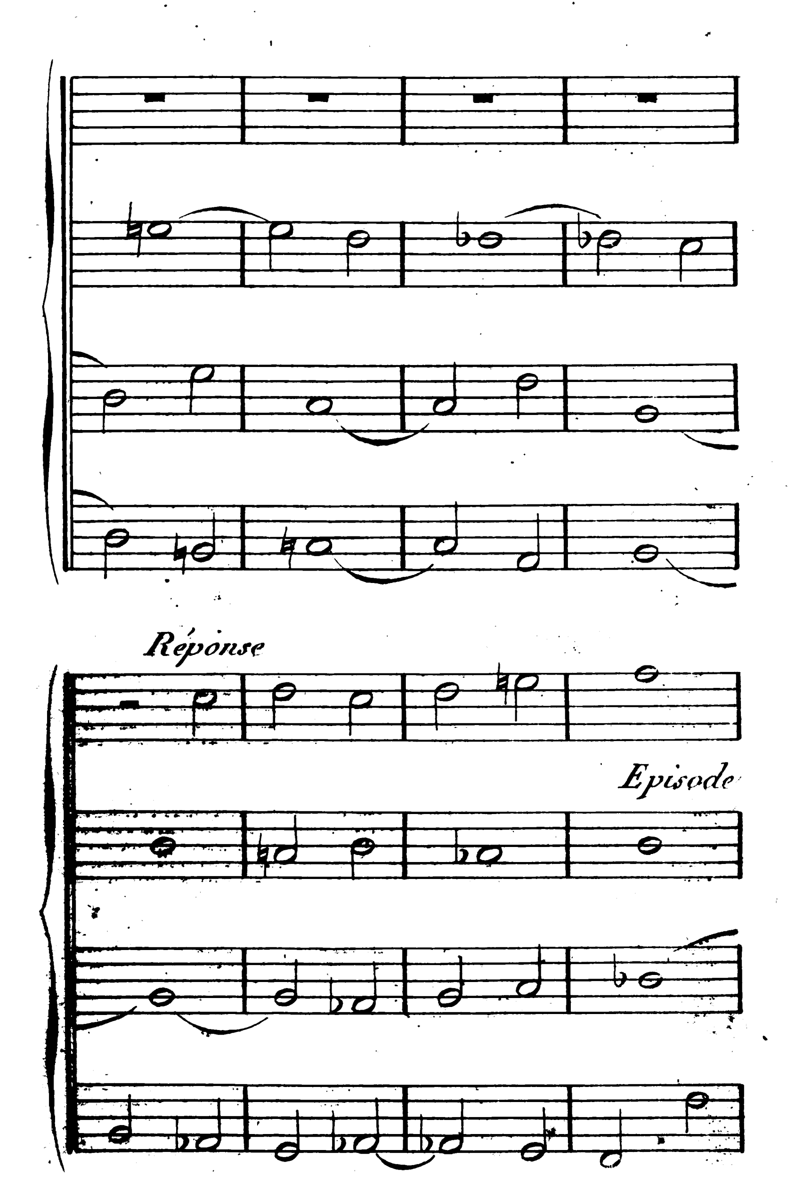

Réponse transposée.
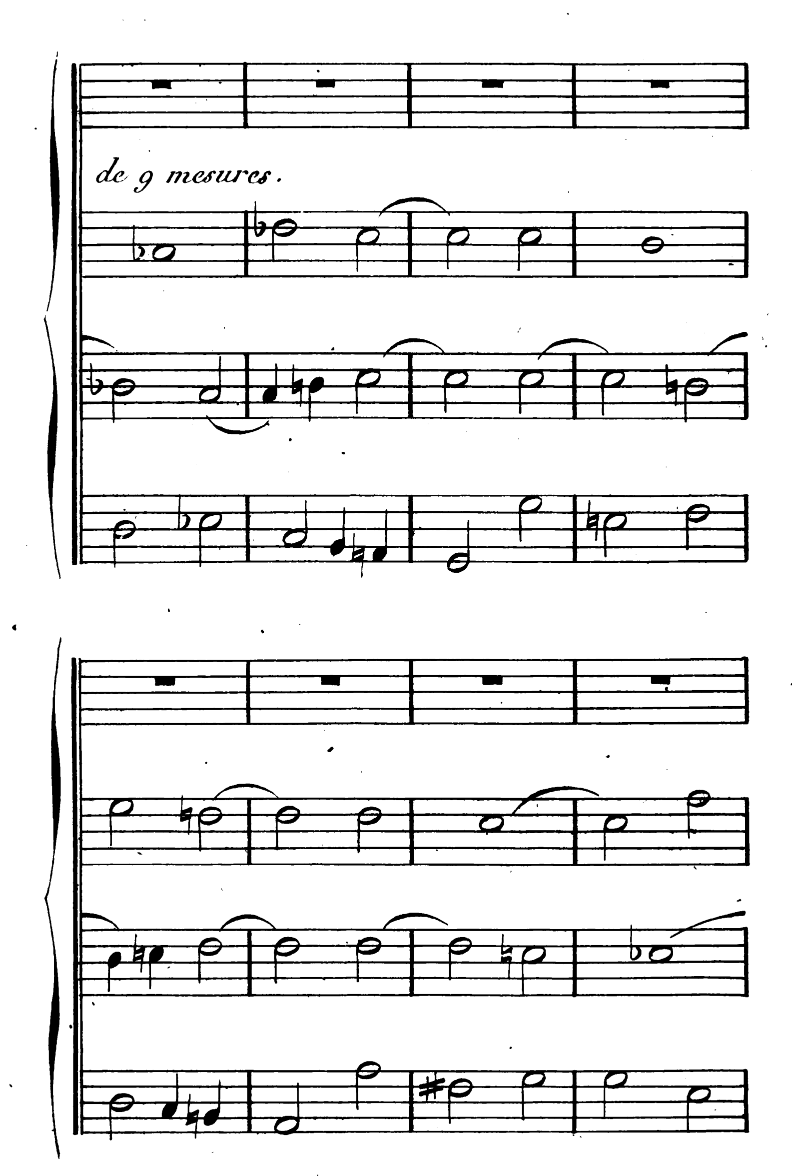

Réponse
Episode
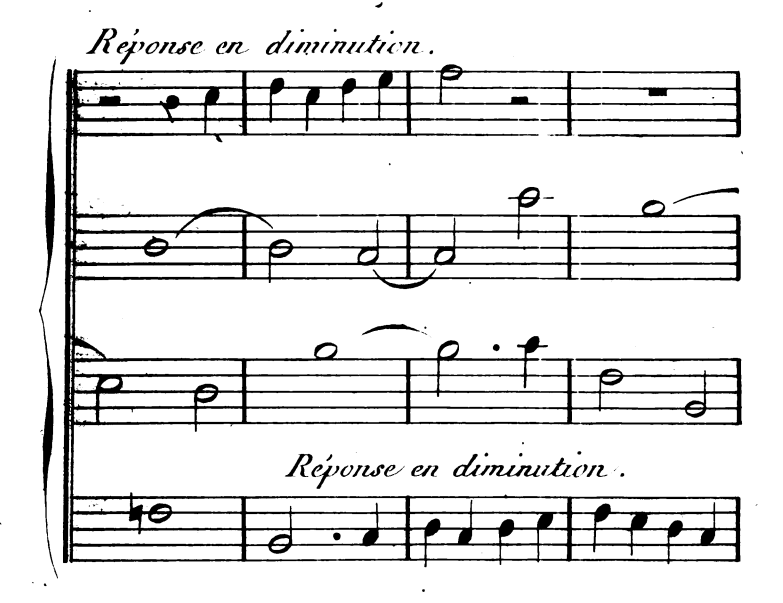

9 mesures.
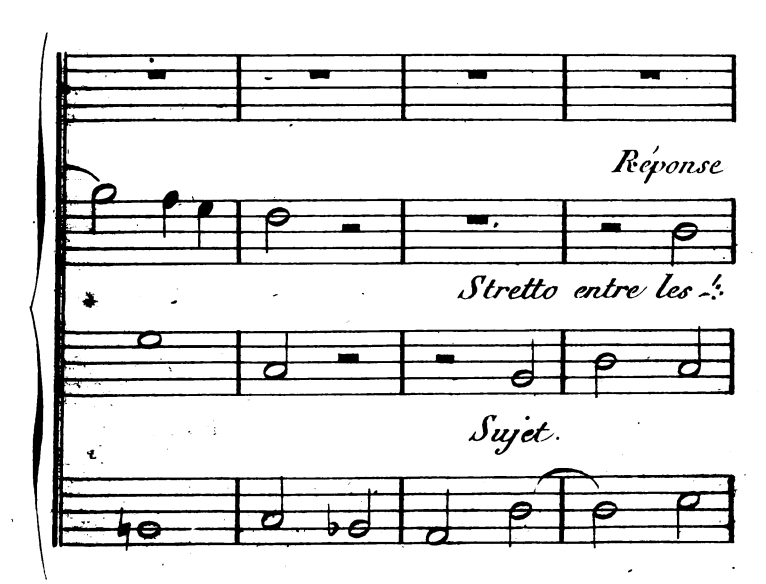

Réponse.
Sujet transposé.
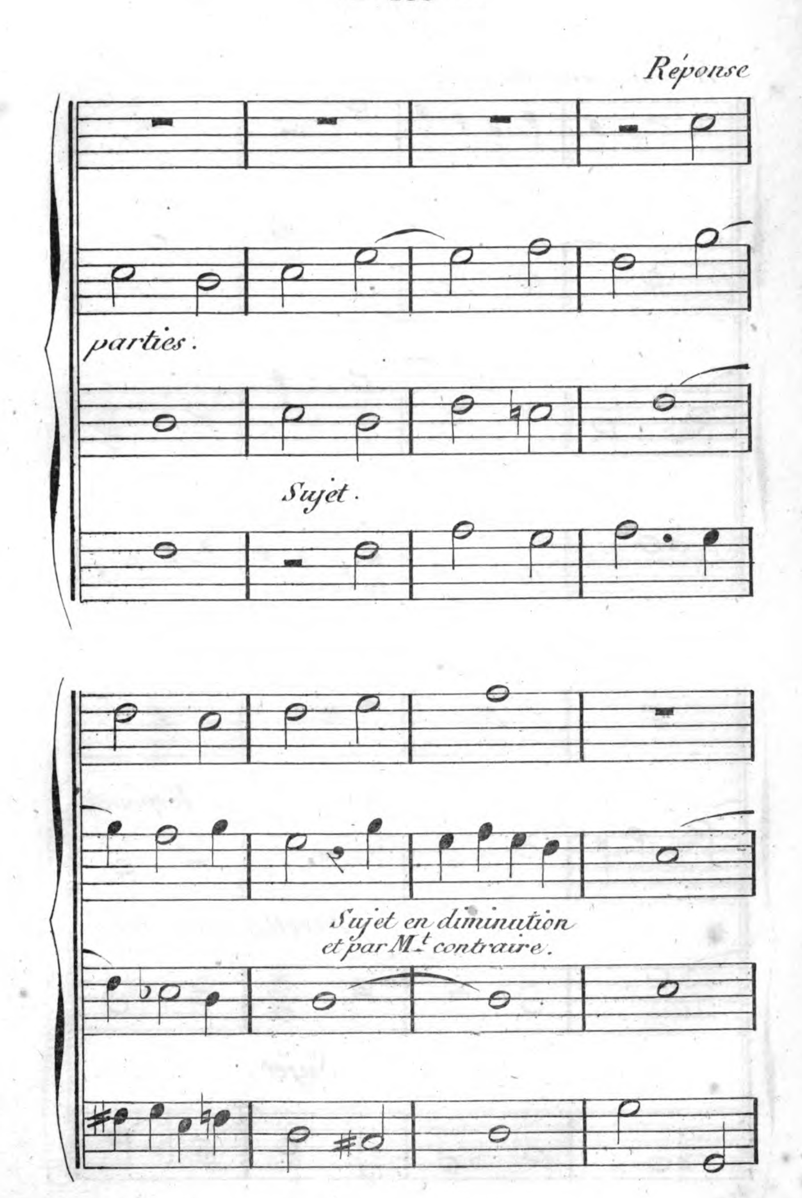

Réponse.
Episode de 8 mesures.

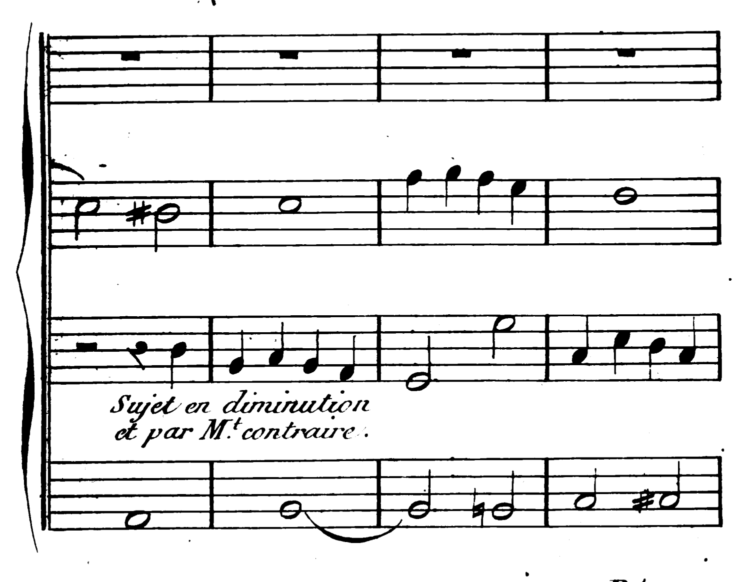

Réponse
Episode
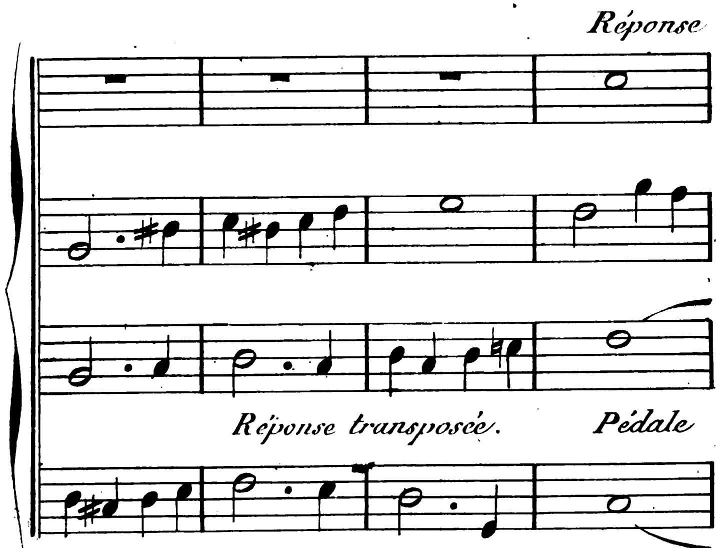

de 9 mesures.
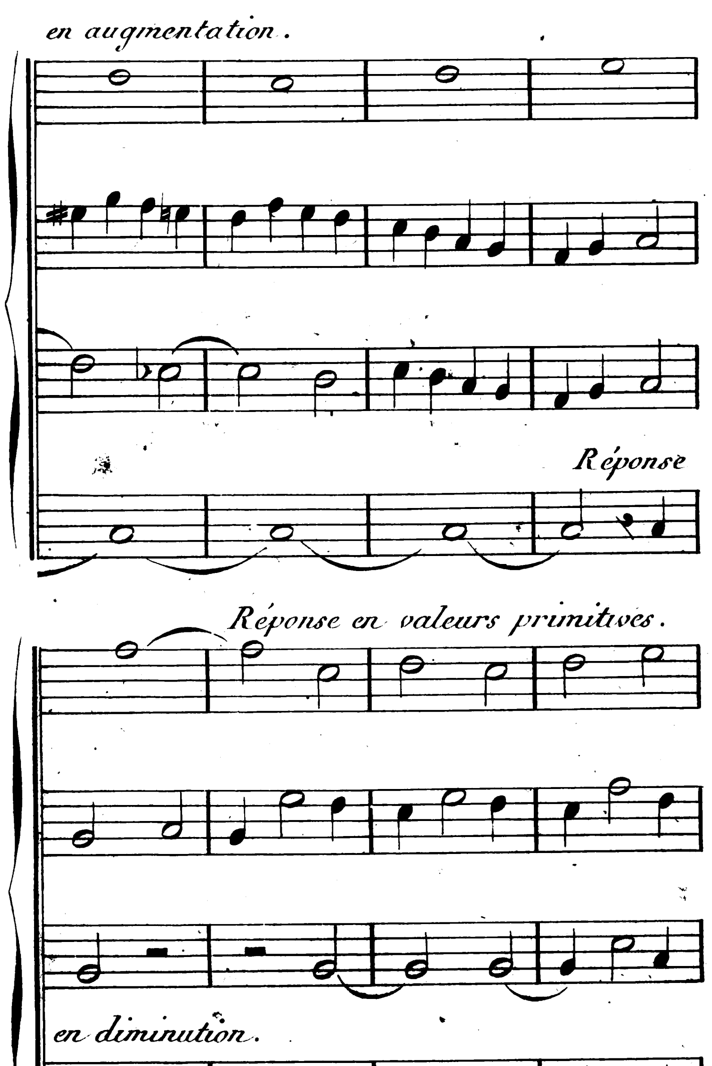

Réponse en diminution.
Réponse en diminution.
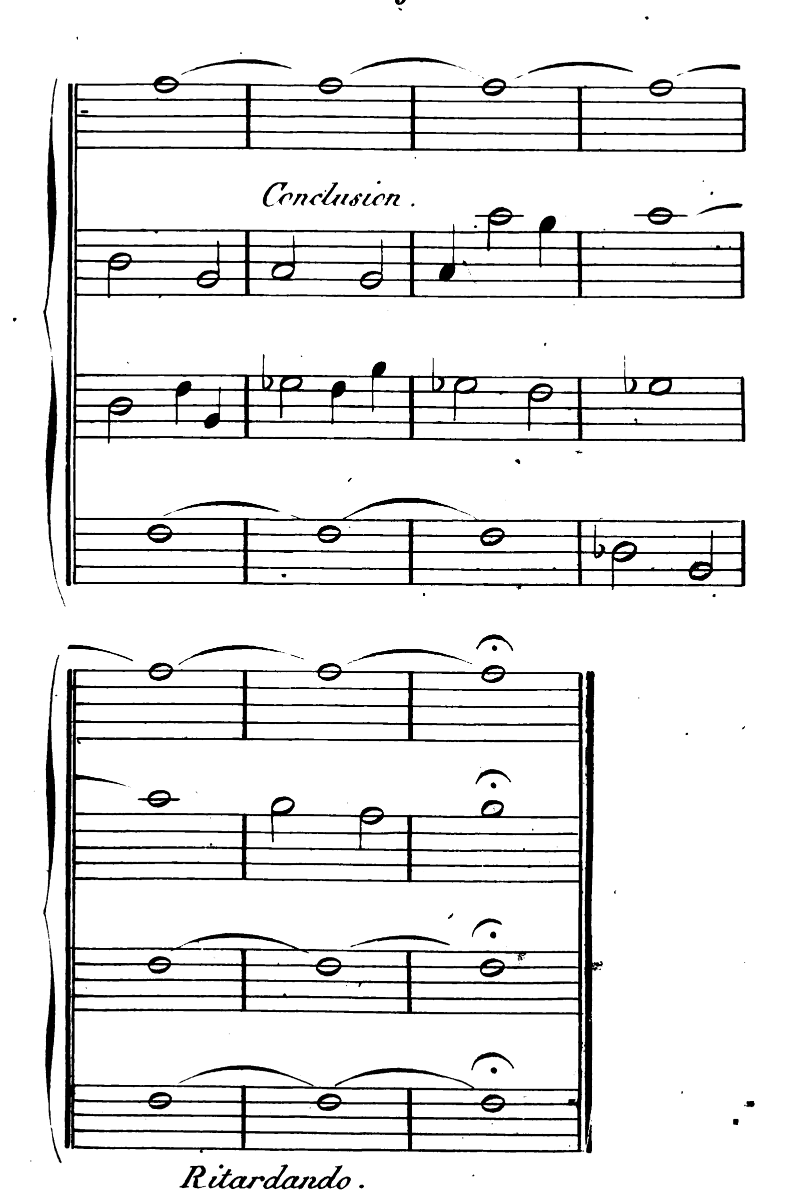

Réponse
Stretto entre les 4.
Sujet.


Réponse
parties.
Sujet.
Sujet en diminution
et par M.t contraire.


Sujet en diminution
et par M.t contraire.


Réponse
Réponse transposée.
Pédale
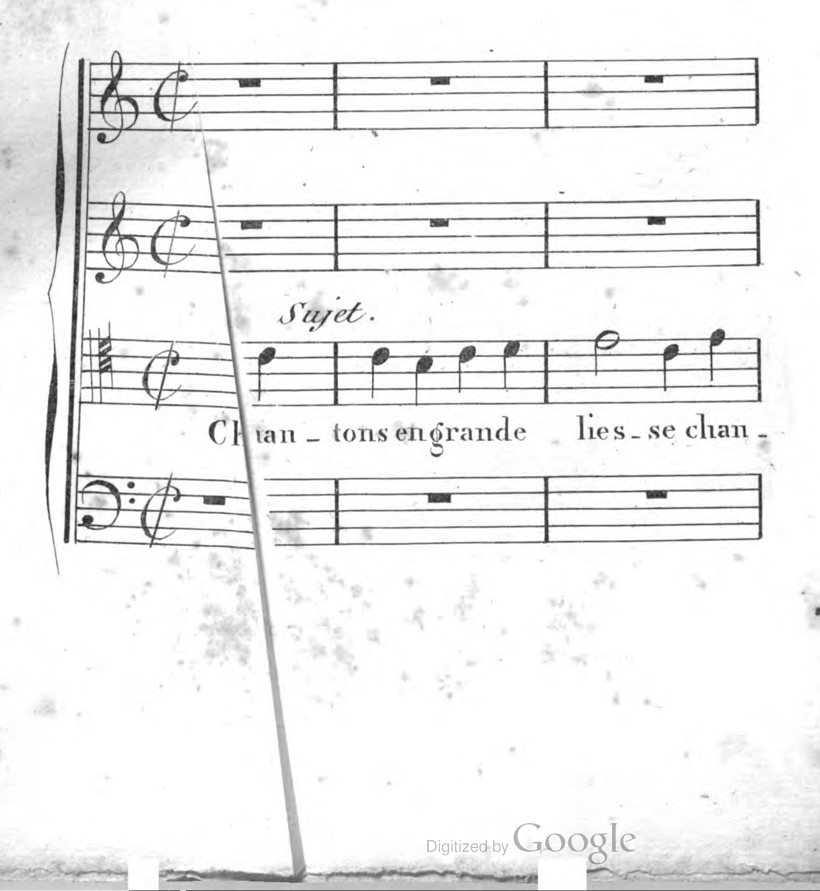

en augmentation.
Réponse
Réponse en valeurs primitives.
en diminution.
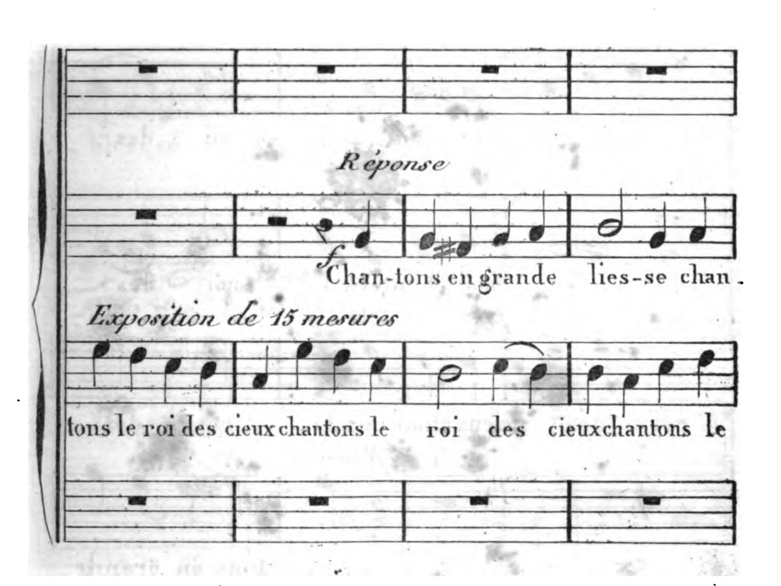

Conclusion.
Ritardando.
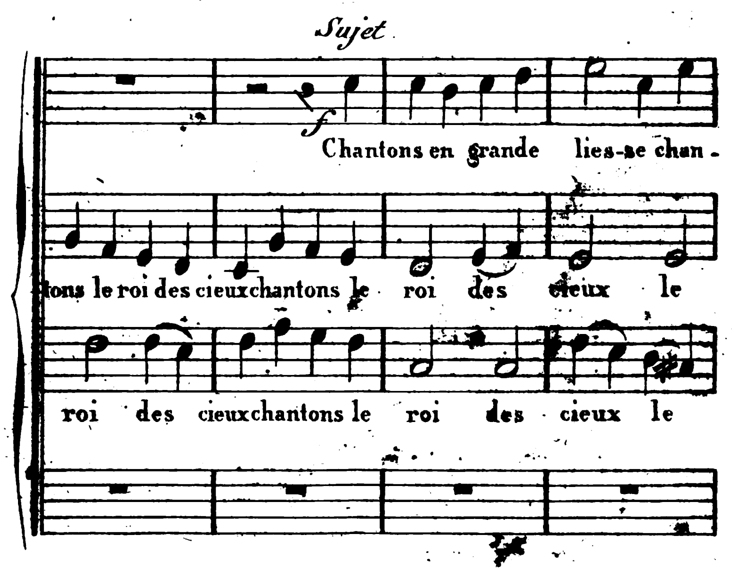
Fugue à quatre voix
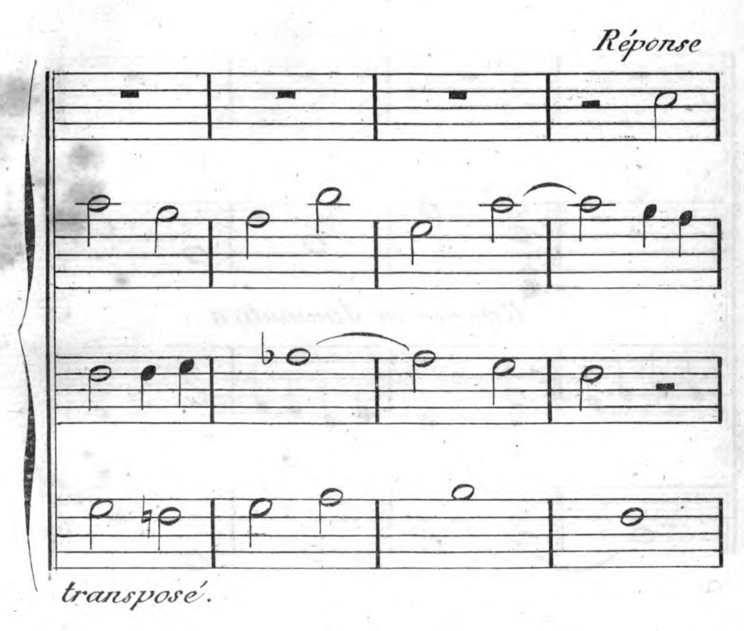
SUR DES PAROLES FRANÇAISES.
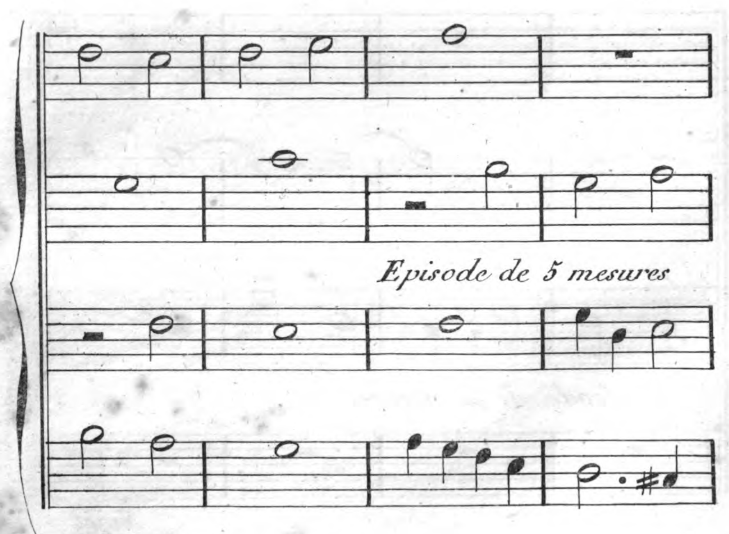
On appelle *Parodie* de la fugue le travail par lequel on place des paroles sous les notes de la fugue. Comme, dans ce genre de travail, le compositeur est nécessairement entraîné par le sujet, il ne peut s'astreindre à suivre les paroles ; ce qui rend cette parodie très-difficile. Les paroles françaises s'y prêtent encore moins que toutes autres, à cause de la conformation des consonnes. Dans une langue où les voyelles sont bien marquées, il est beaucoup plus facile de façonner les mots au style de la fugue ; car une seule voyelle peut suffire à bien des notes.
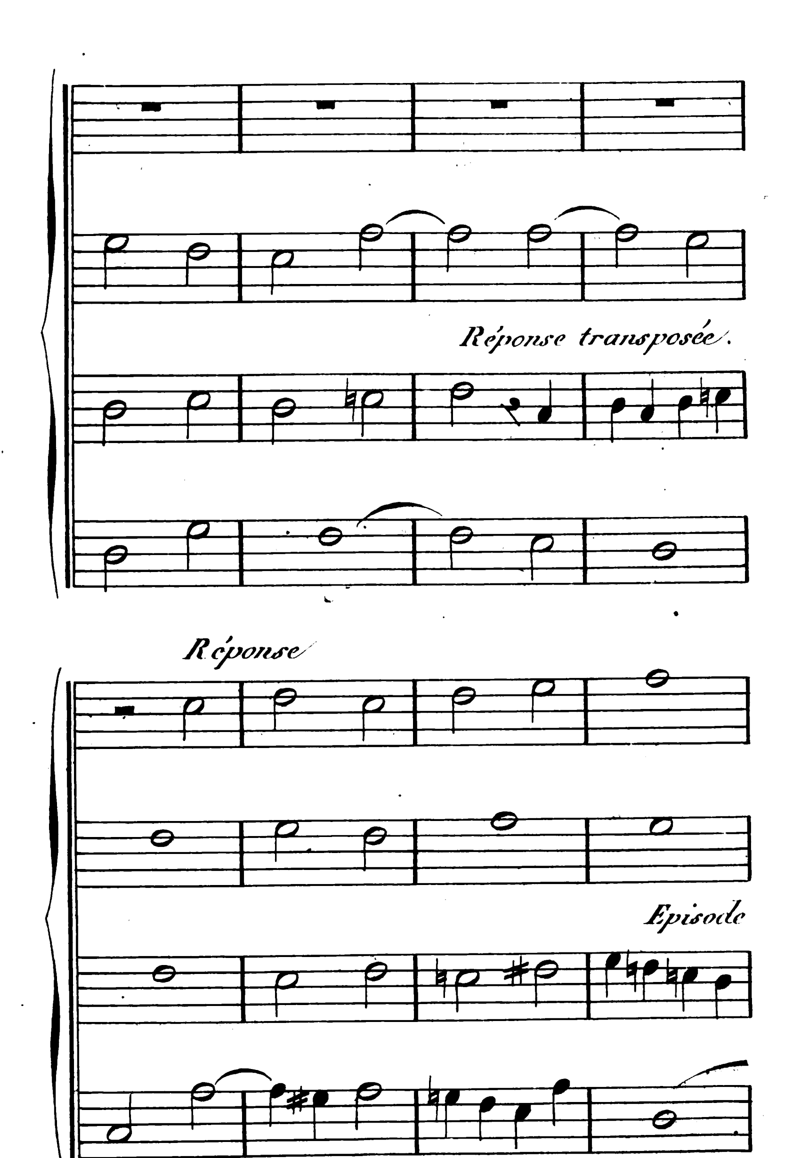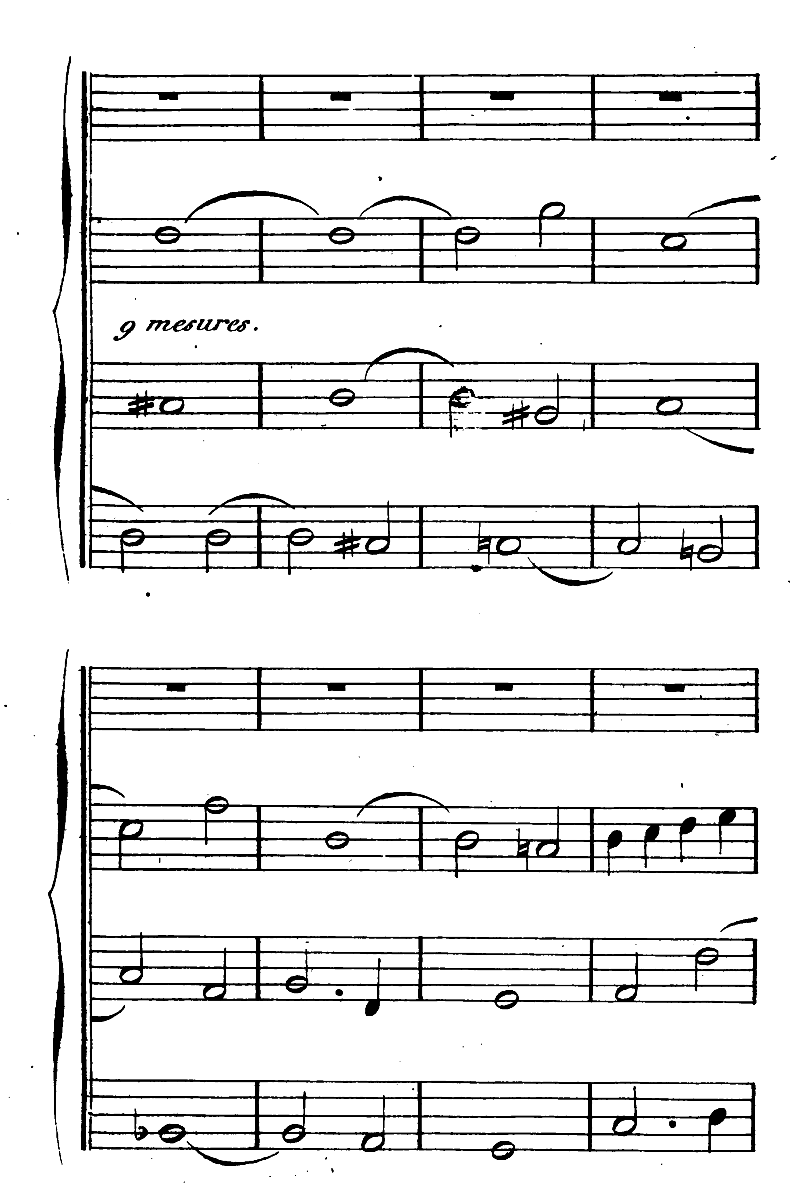



Réponse
Chan-tons en grande lies-se chan-
Exposition de 15 mesures
tons le roi des cieux chantons le roi des cieux chantons le
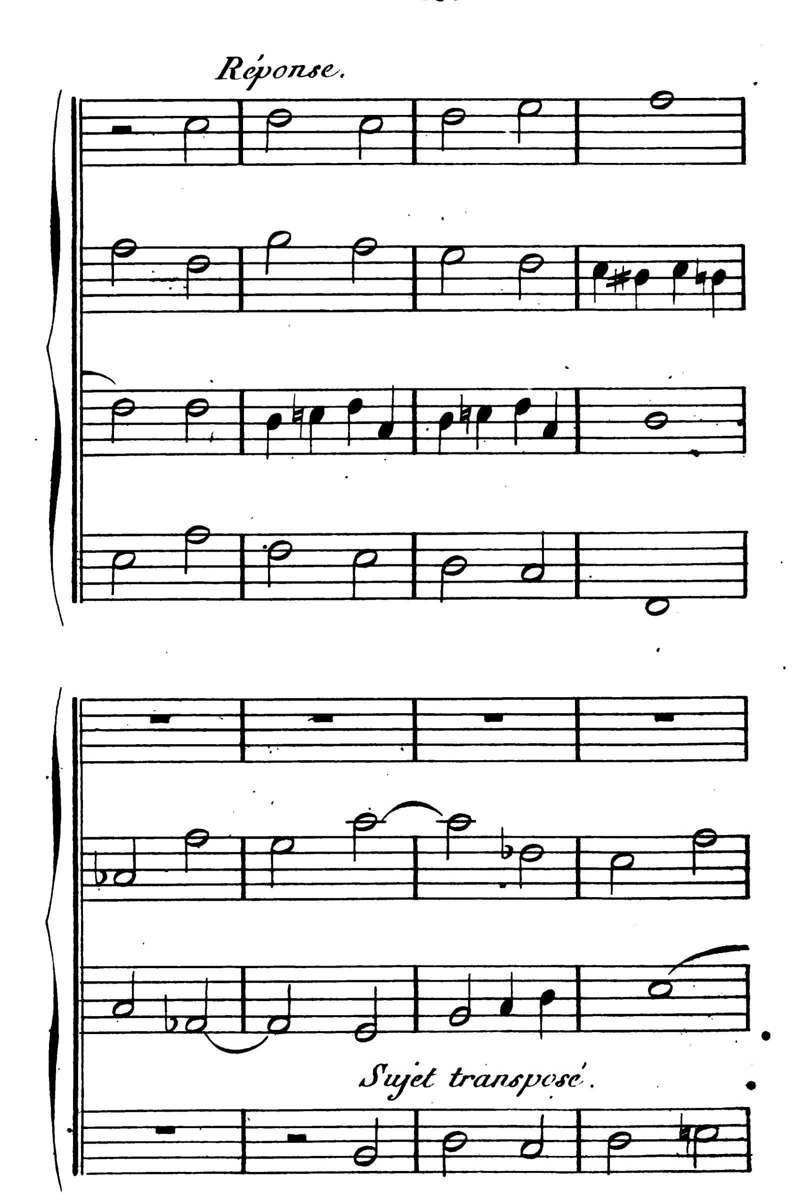

Sujet
Chantons en grande lies-se chan-
tons le roi des cieux chantons le roi des cieux le
roi des cieux chantons le roi des cieux le


Réponse
transposé.
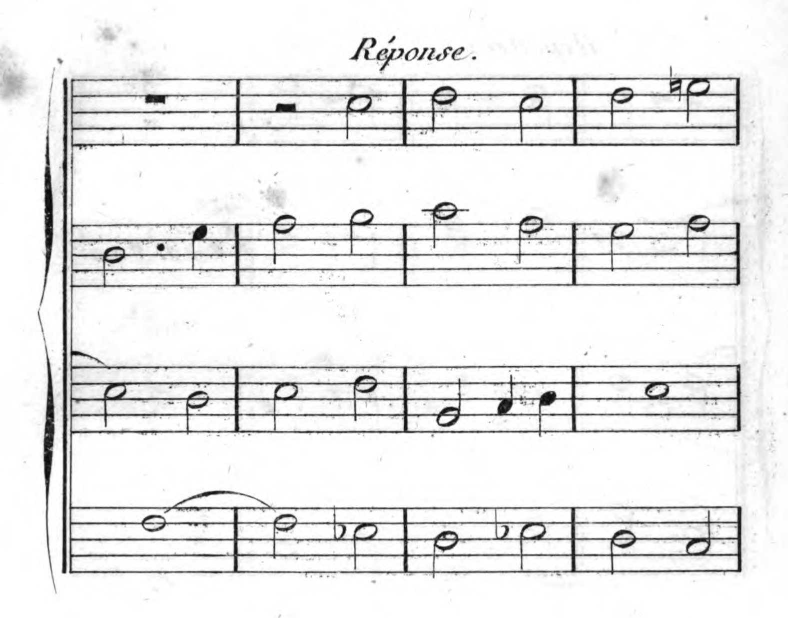

Episode de 5 mesures
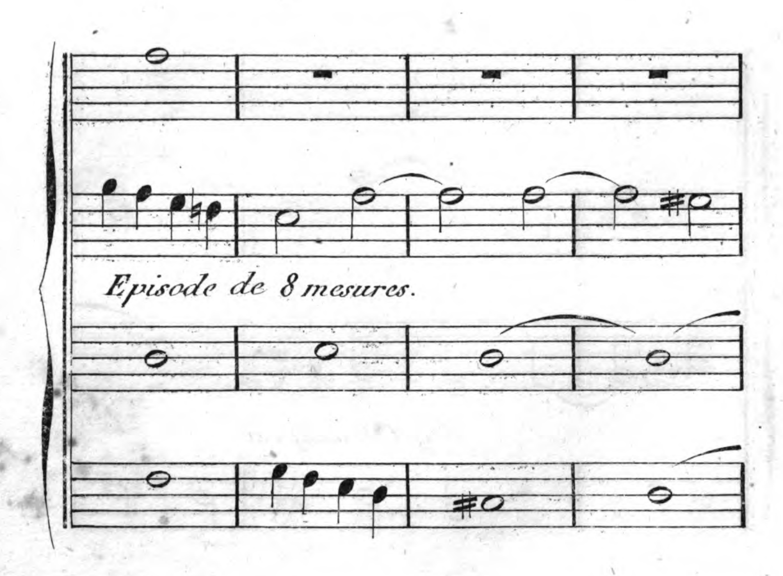

Réponse transposée.
Réponse
Episode
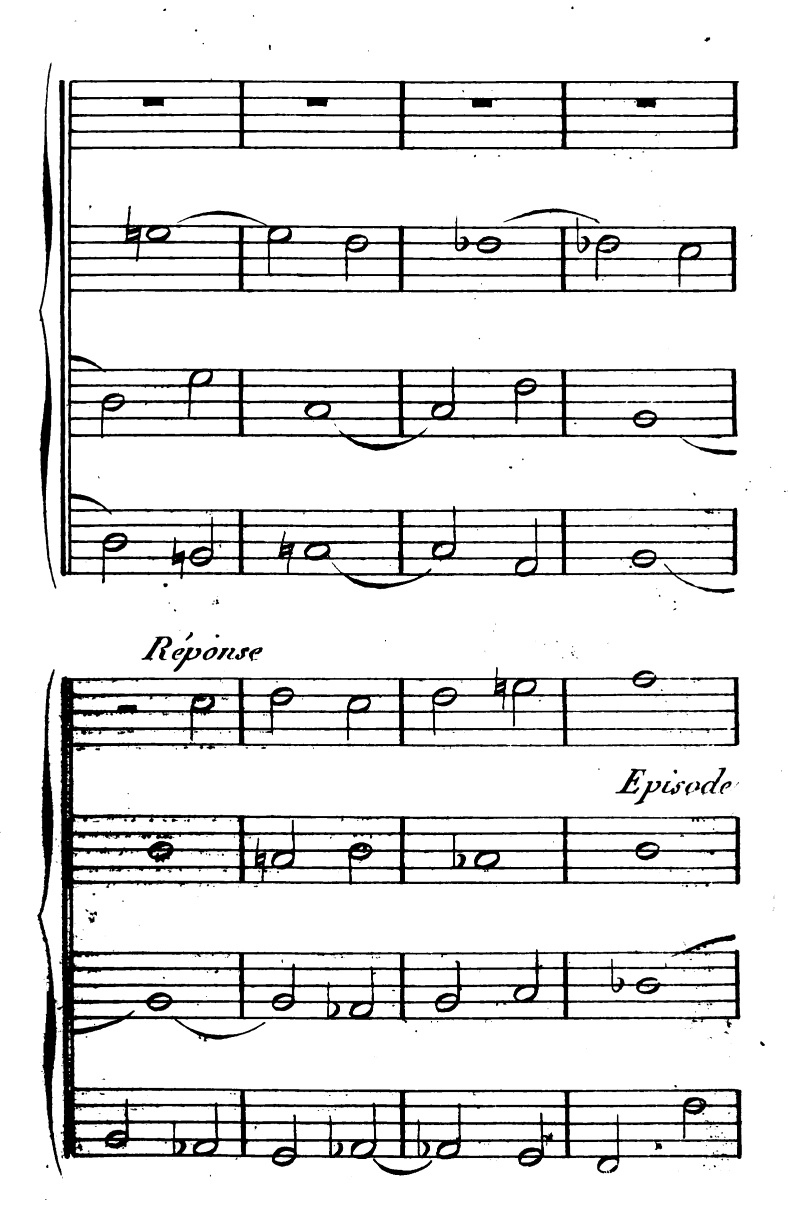

9 mesures.
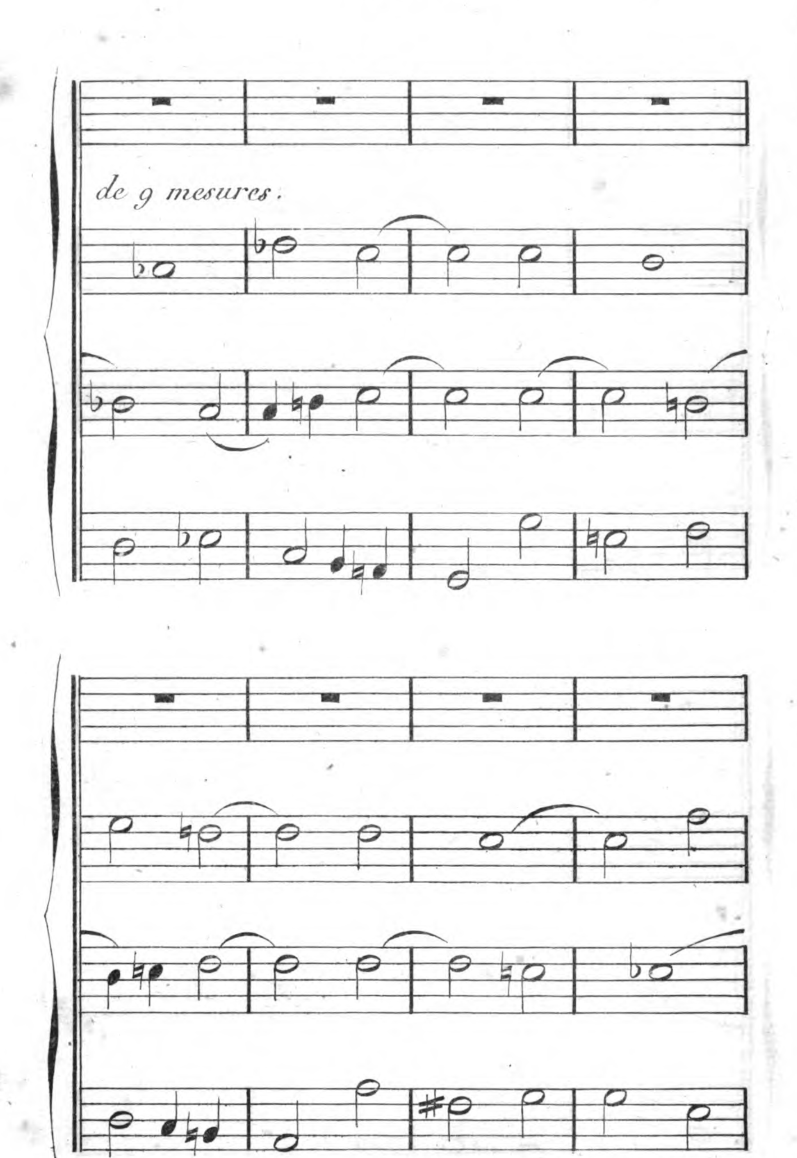

Réponse.
Sujet transposé.
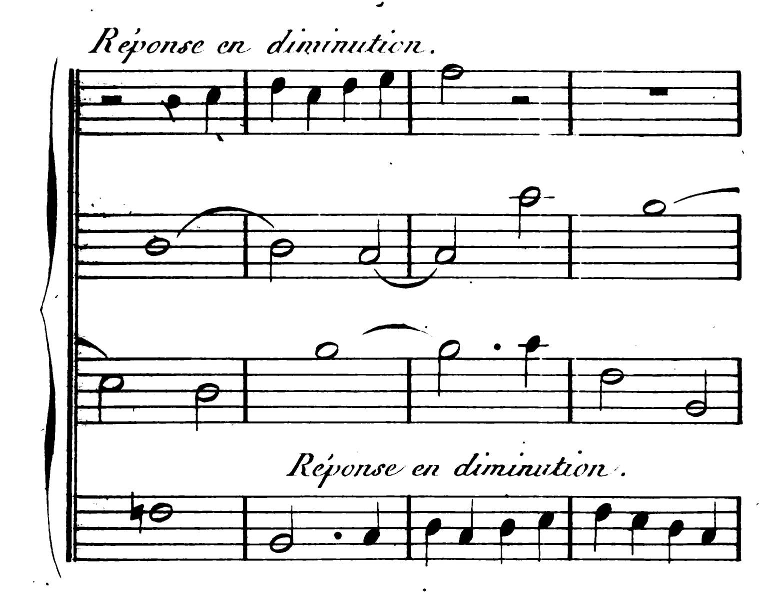
Réponse.
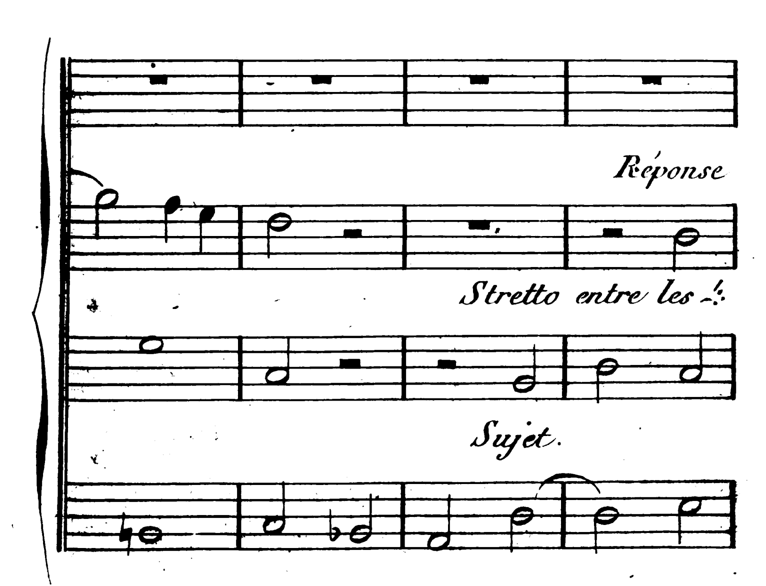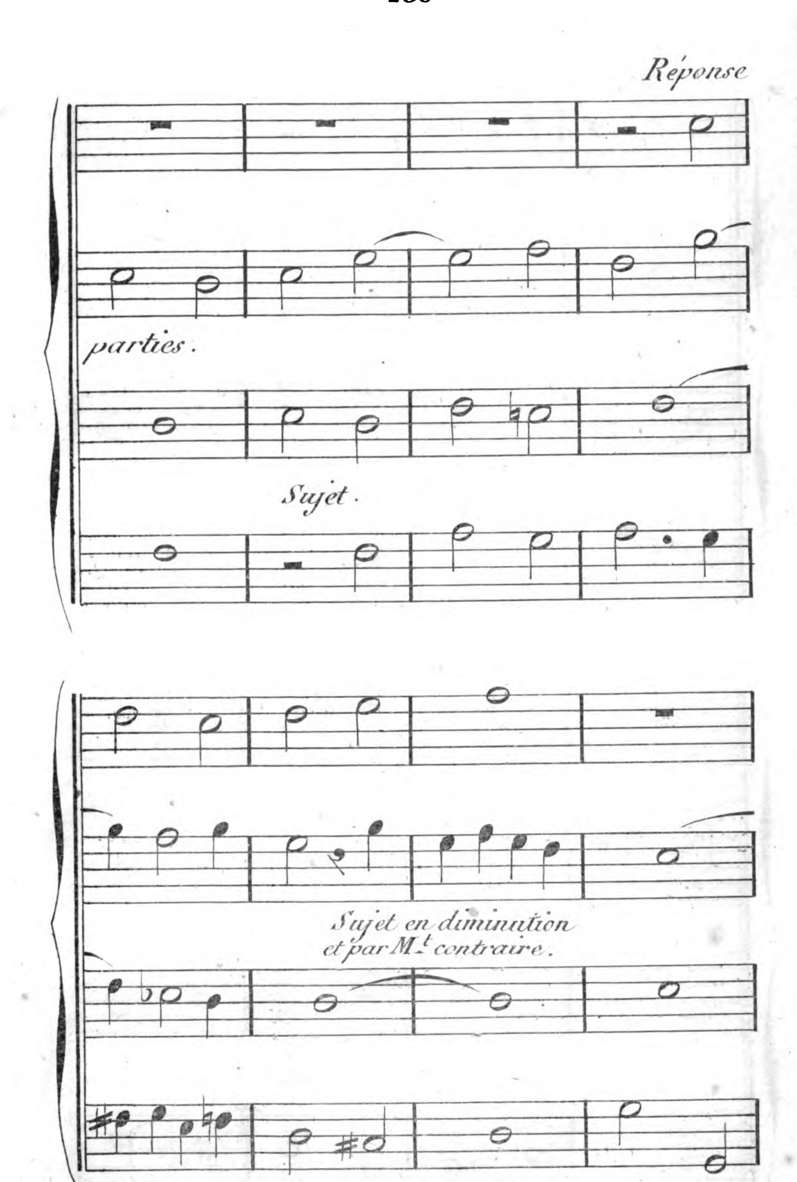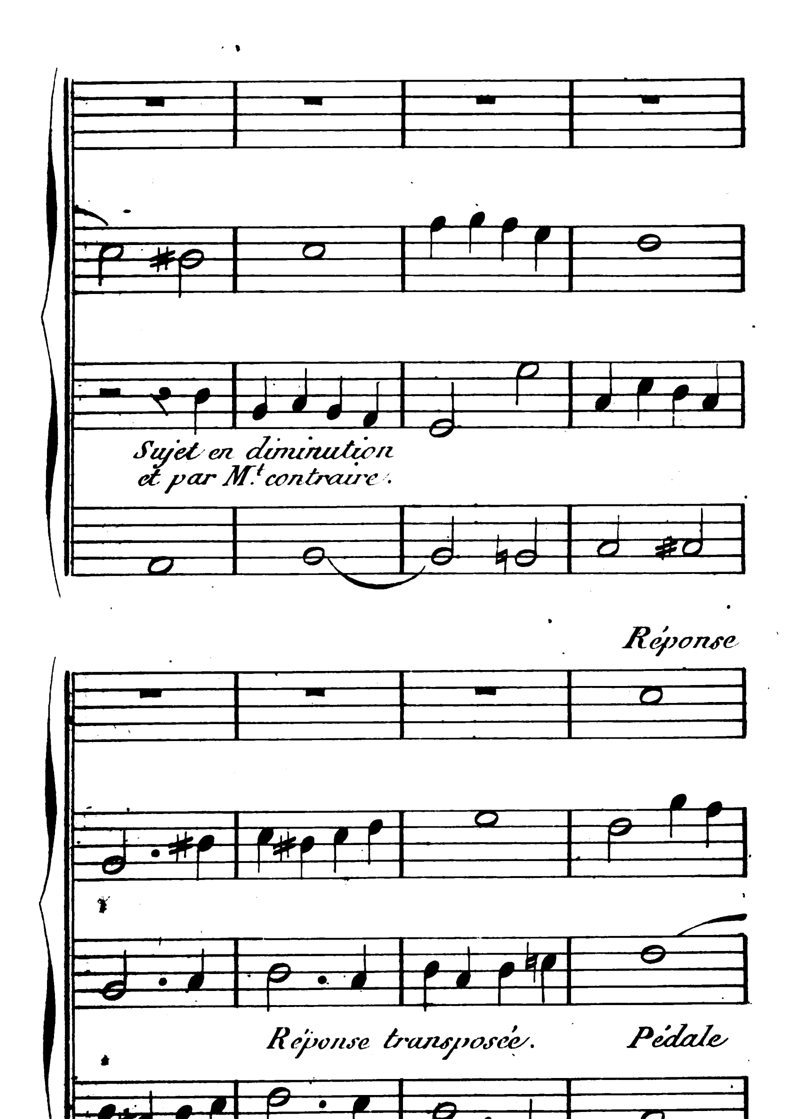





Réponse
Episode
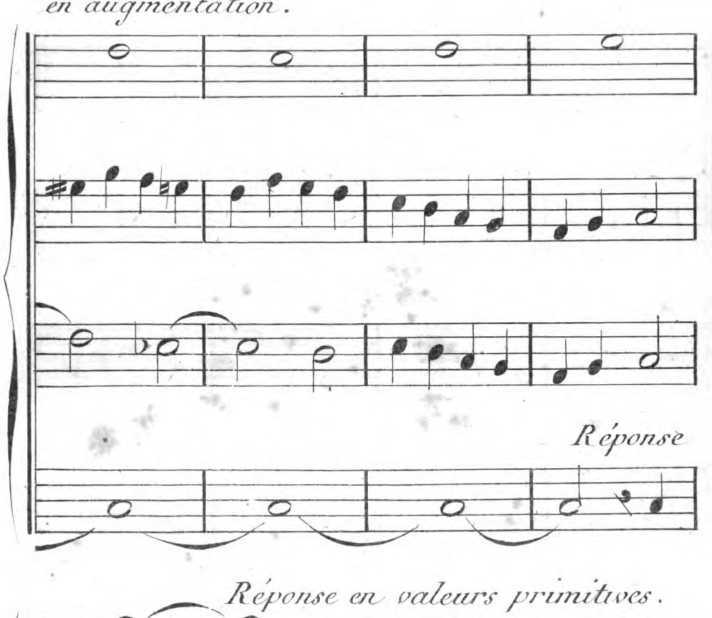

de 9 mesures.
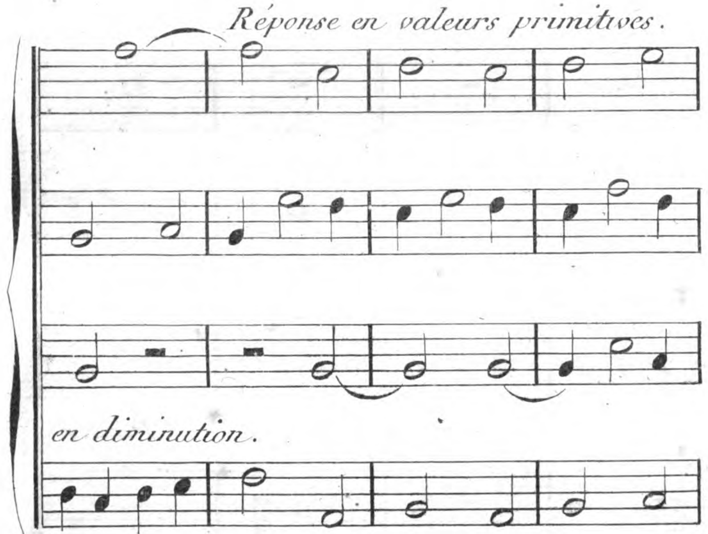

Réponse en diminution.
Réponse en diminution.

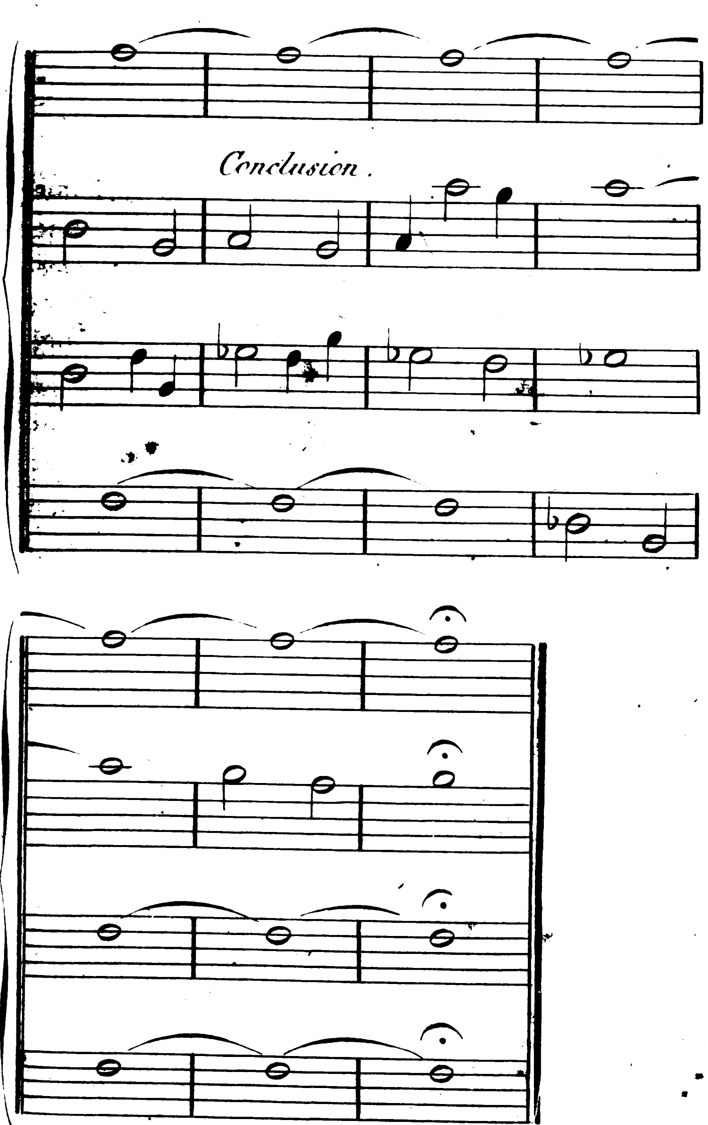

Réponse
Stretto entre les 4.
Sujet.


Réponse
parties.
Sujet.
Sujet en diminution
et par M.t contraire.


Sujet en diminution
et par M.t contraire.
Réponse
Réponse transposée.
Pédale


en augmentation.
Réponse

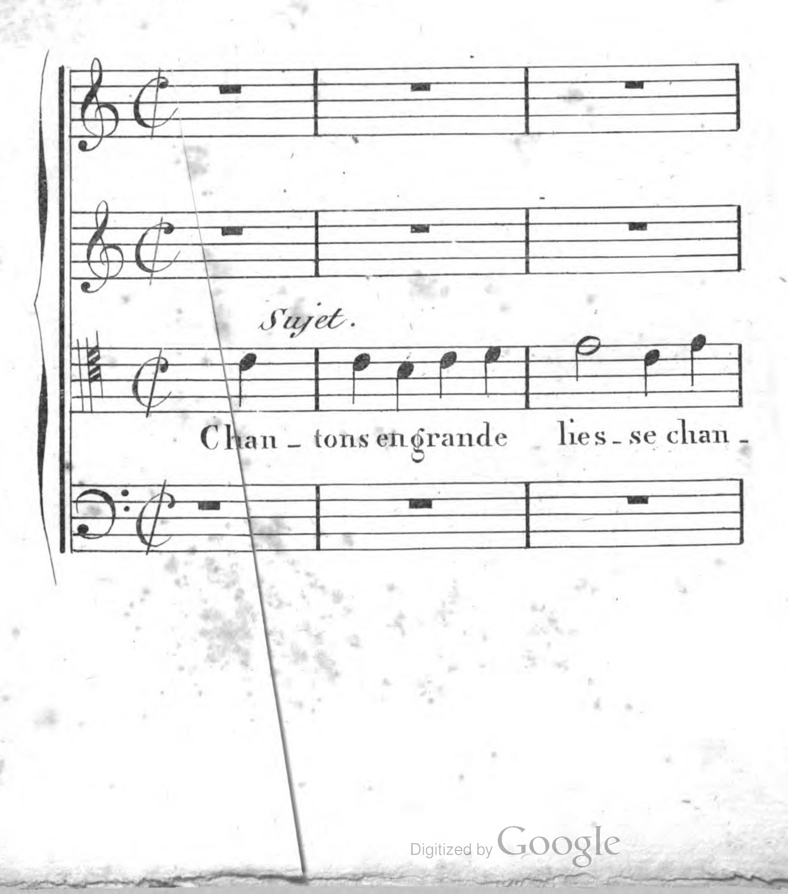

Réponse en valeurs primitives.
en diminution.
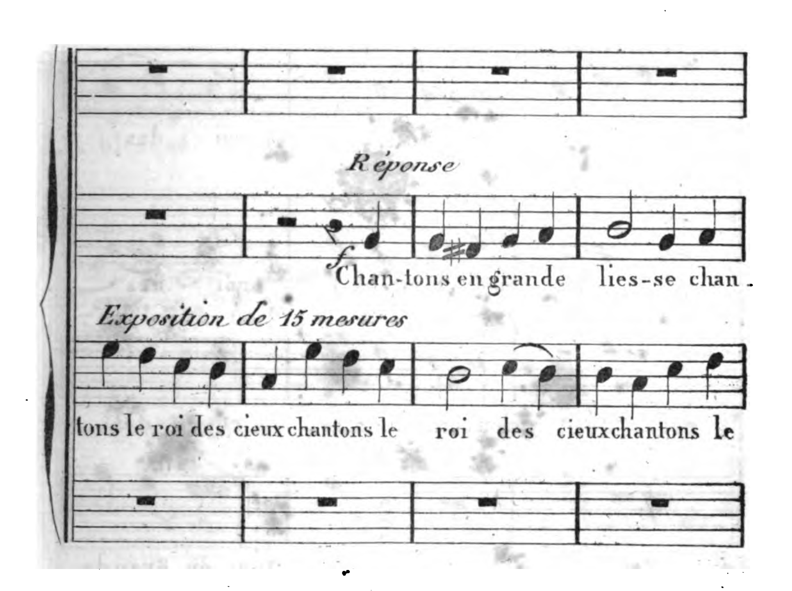

Conclusion.
Ritardando.
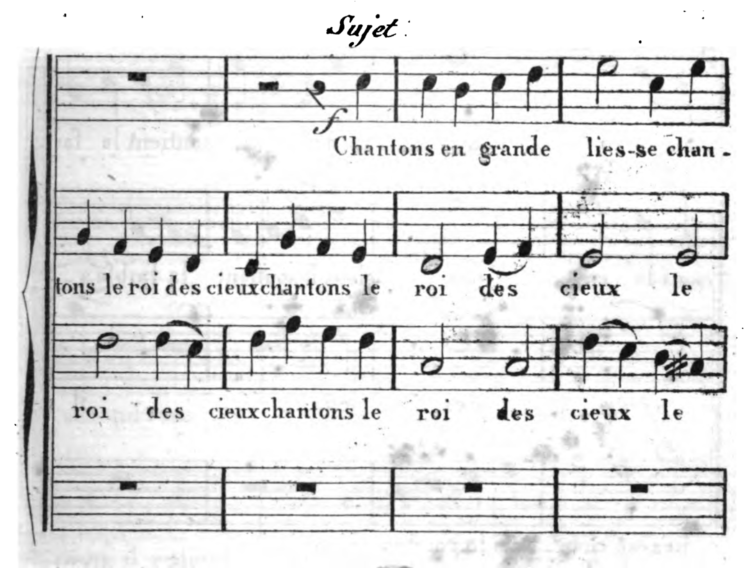
Fugue à quatre voix
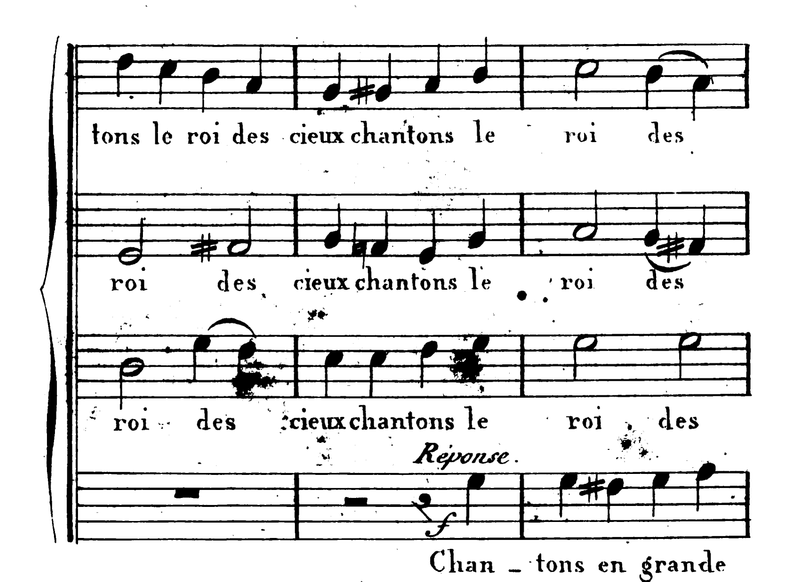
SUR DES PAROLES FRANÇAISES.
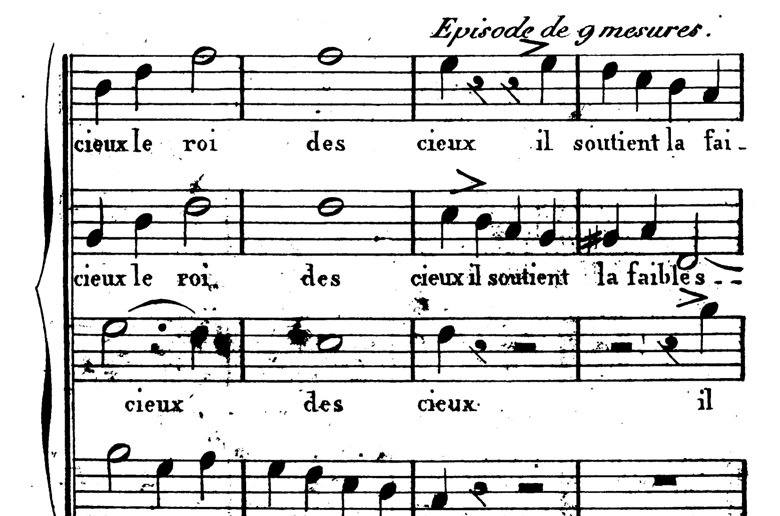
On appelle *Parodie* de la fugue le travail par lequel on place des paroles sous les notes de la fugue. Comme, dans ce genre de travail, le compositeur est nécessairement entraîné par le sujet, il ne peut s'astreindre à suivre les paroles ; ce qui rend cette parodie très-difficile. Les paroles françaises s'y prêtent encore moins que toutes autres, à cause de la conformation des consonnes. Dans une langue où les voyelles sont bien marquées, il est beaucoup plus facile de façonner les mots au style de la fugue ; car une seule voyelle peut suffire à bien des notes.
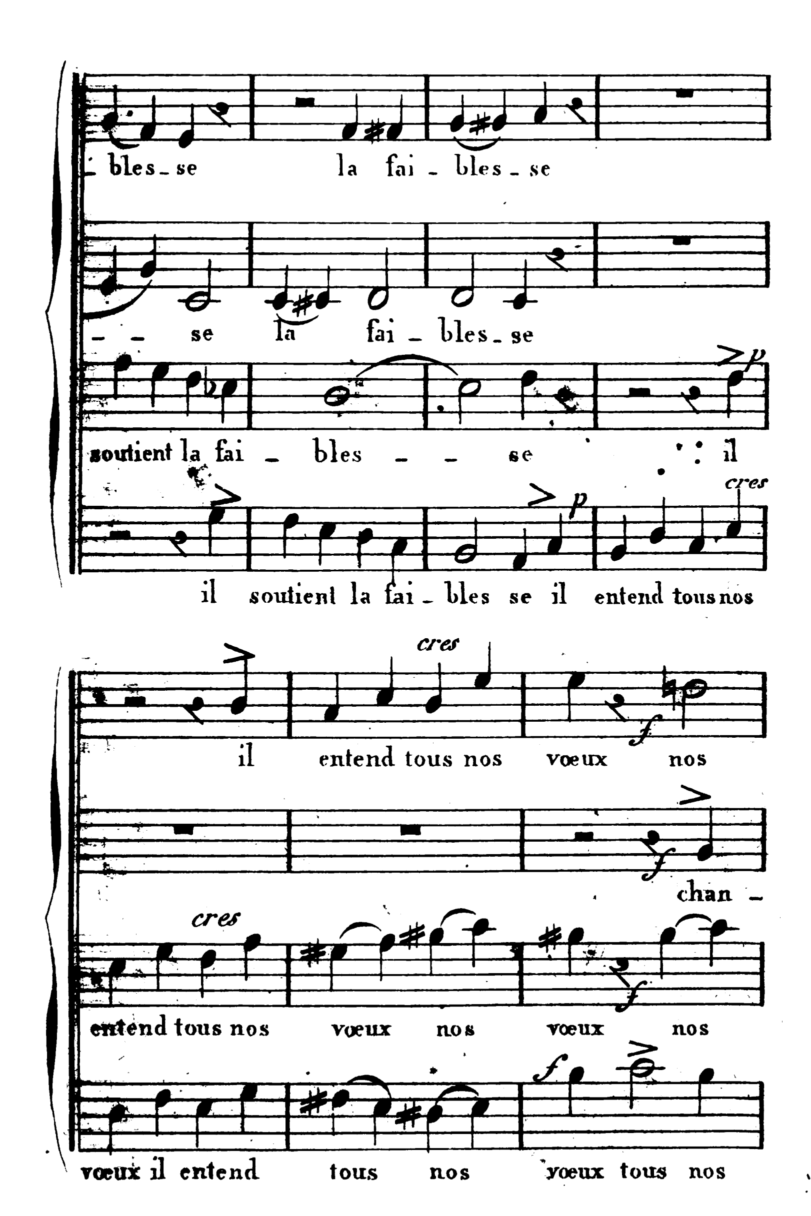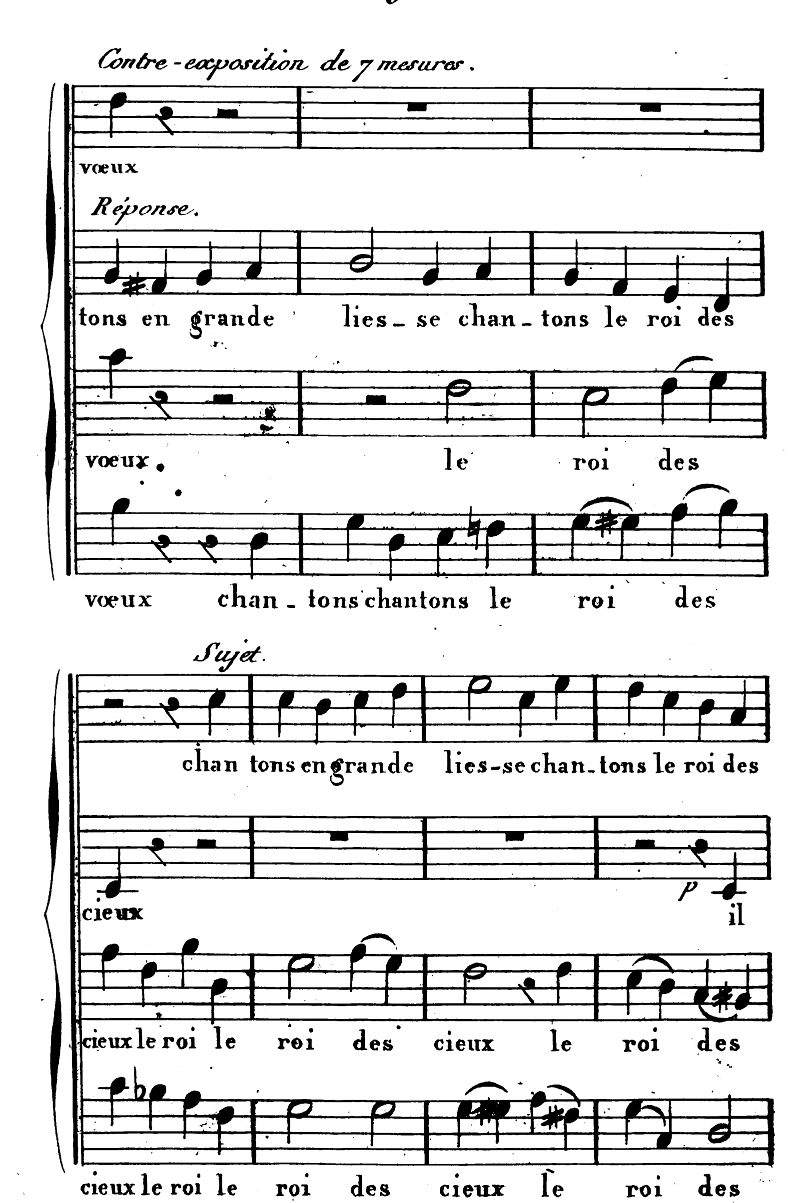



Réponse
Chan-tons en grande lies-se chan-
Exposition de 15 mesures
tons le roi des cieux chantons le roi des cieux chantons le


Sujet
Chantons en grande lies-se chan-
tons le roi des cieux chantons le roi des cieux le
roi des cieux chantons le roi des cieux le
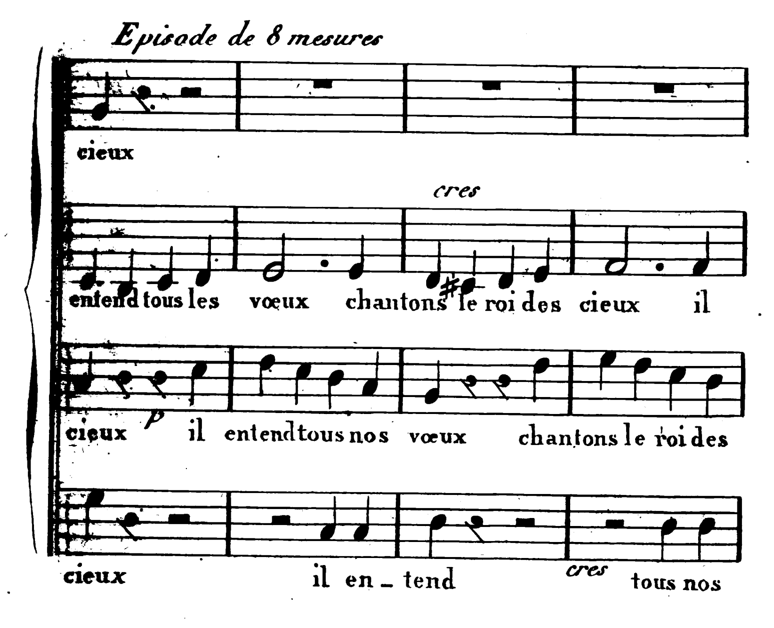

tons le roi des cieux chantons le roi des
roi des cieux chantons le roi des
roi des cieux chantons le roi des
Reponse.
Chan _ tons en grande
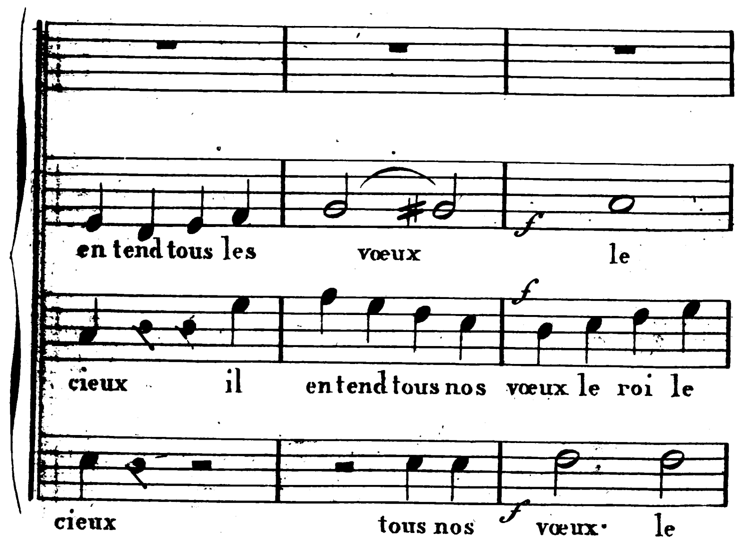

Episode de 9 mesures.
cieux le roi des cieux il soutient la fai _
cieux le roi des cieux il soutient la faibles _ _
cieux des cieux il
liesse chan _ tons le roi des cieux
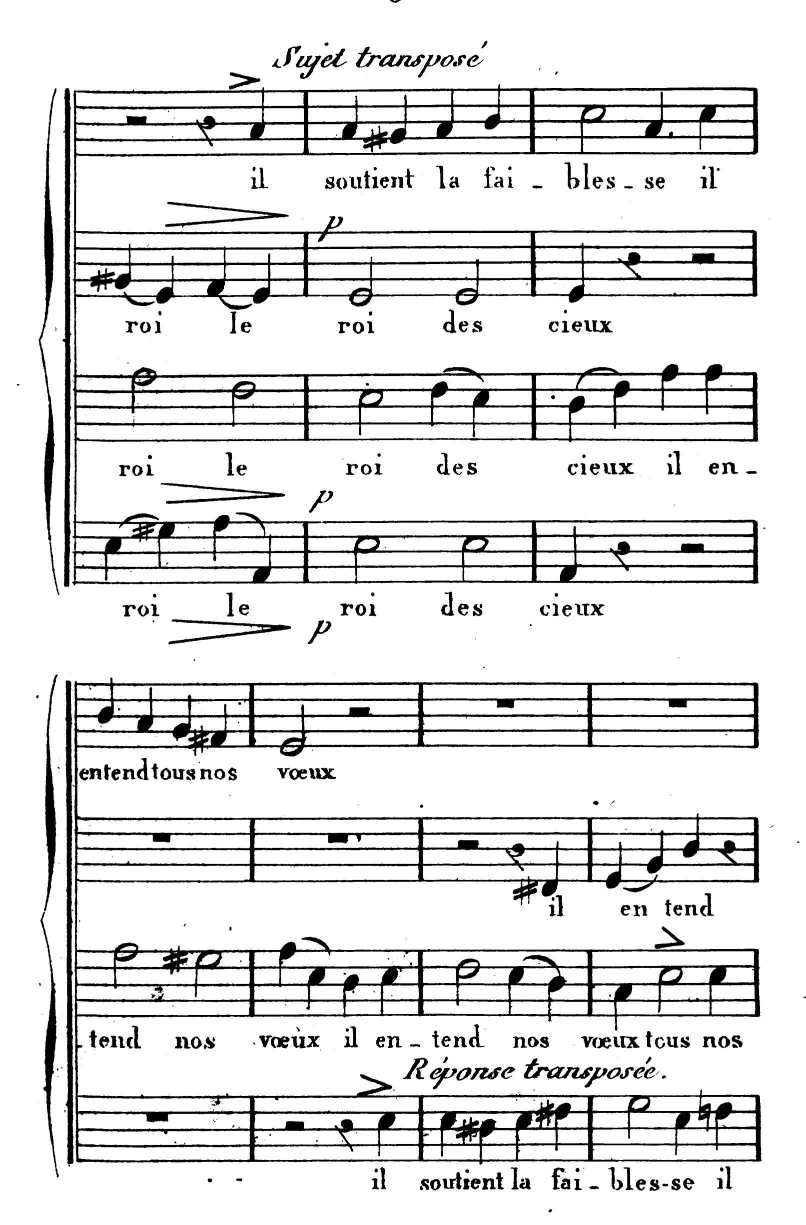

bles _ se la fai _ bles _ se
_ _ se la fai _ bles _ se
soutient la fai _ bles _ _ se il
cres
il soutient la fai _ bles se il entend tous nos
cres
il entend tous nos voeux nos
chan _
cres
entend tous nos voeux nos voeux nos
voeux il entend tous nos voeux tous nos

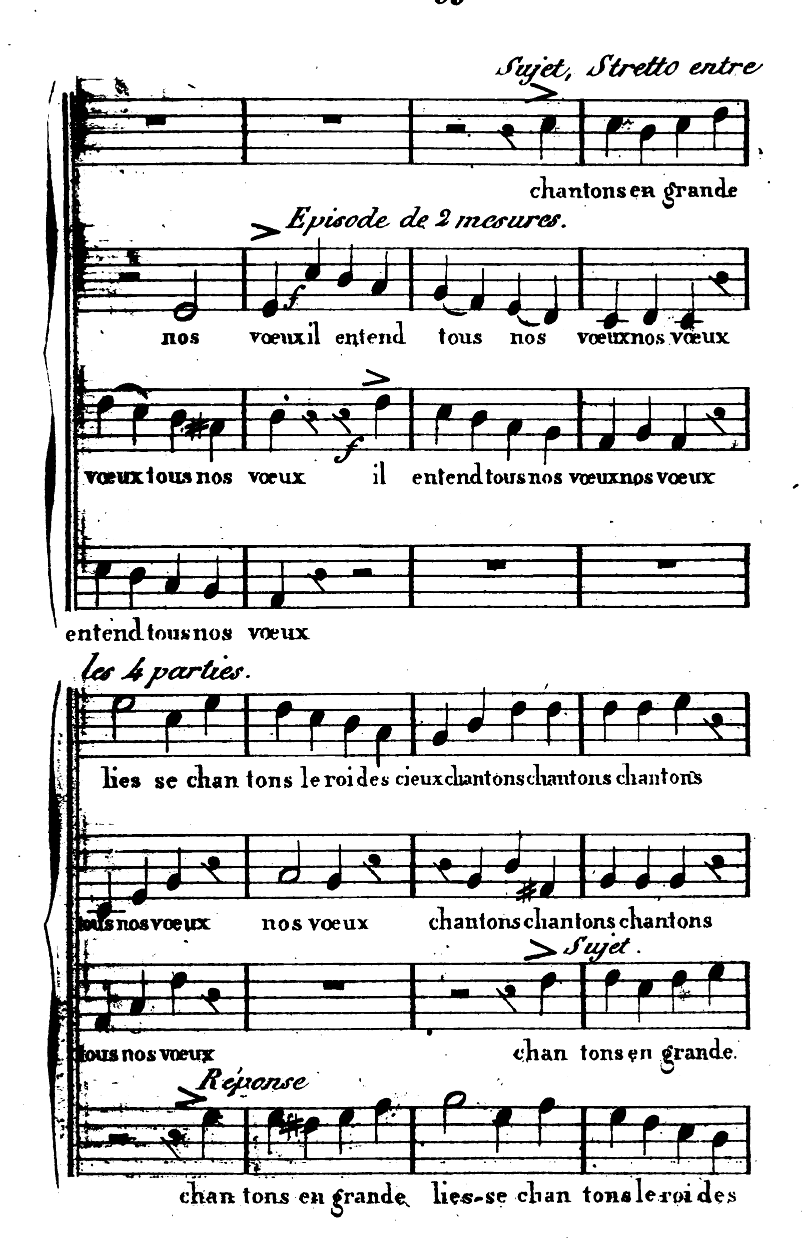

Contre-exposition de 7 mesures.
voeux
Réponse.
tons en grande lies-se chan-tons le roi des
voeux. le roi des
voeux chan-tons chantons le roi des
Sujet.
chan tons en grande lies-se chan-tons le roi des
cieux
p
il
cieux le roi le roi des cieux le roi des
cieux le roi le roi des cieux le roi des
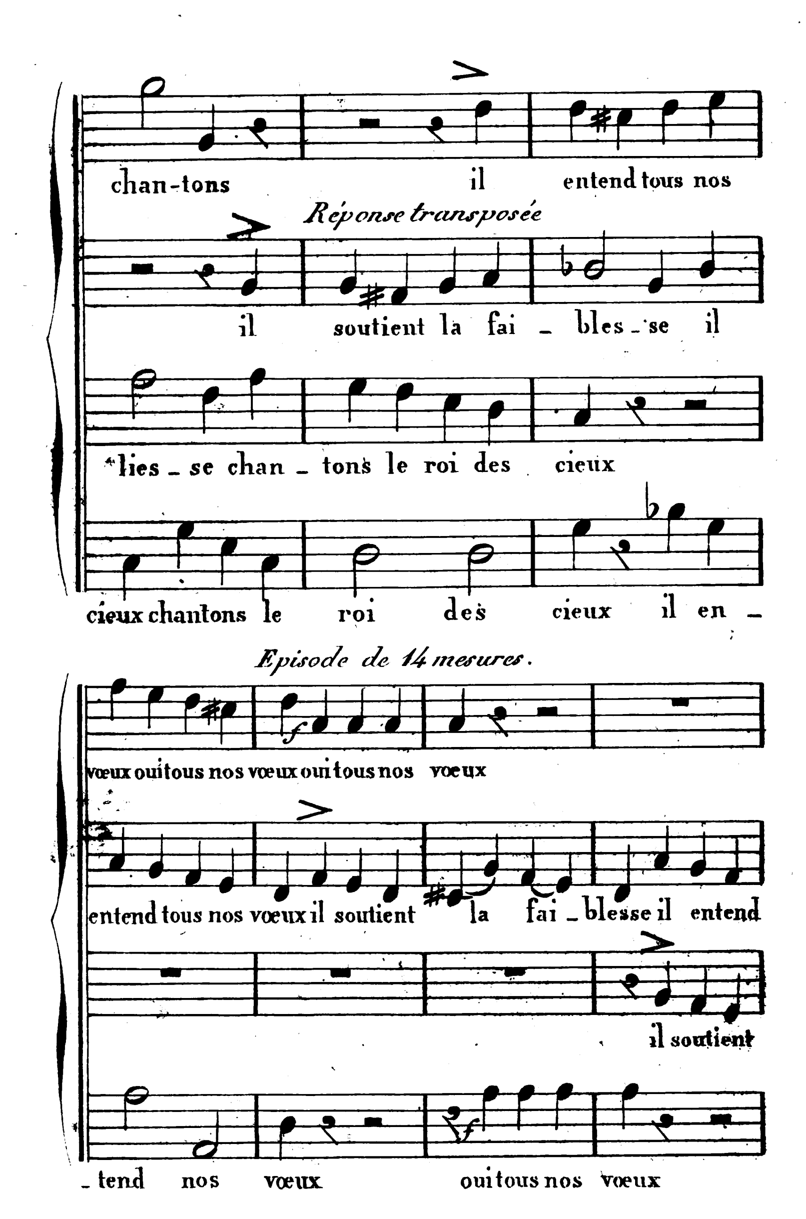
Episode de 8 mesures
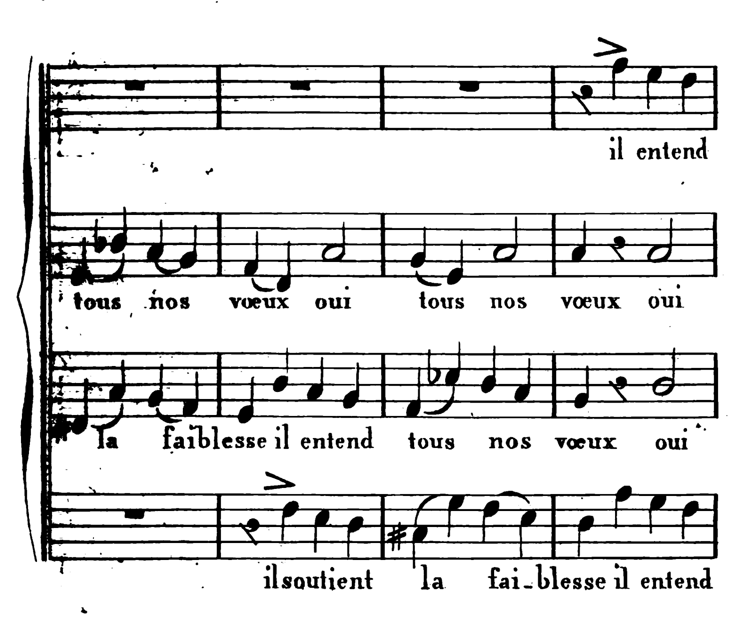


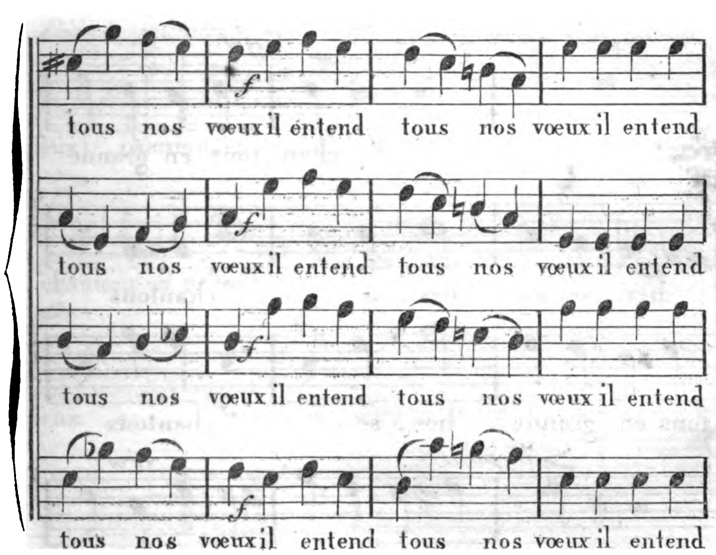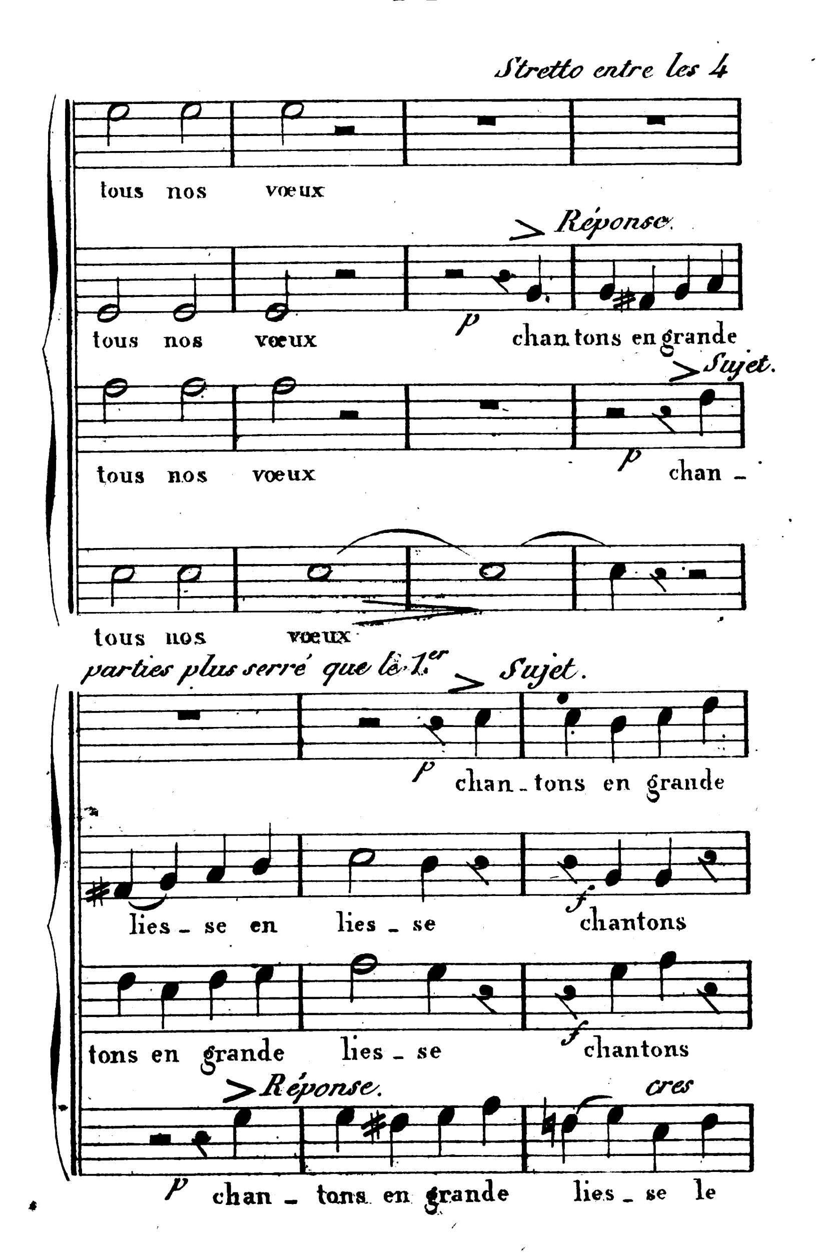



Sujet transposé
il soutient la fai - bles - se il
roi le roi des cieux
roi le roi des cieux il en -
roi le roi des cieux
entend tous nos voeux
il en tend
tend nos voeux il en - tend nos voeux tous nos
Réponse transposée.
il soutient la fai - bles-se il
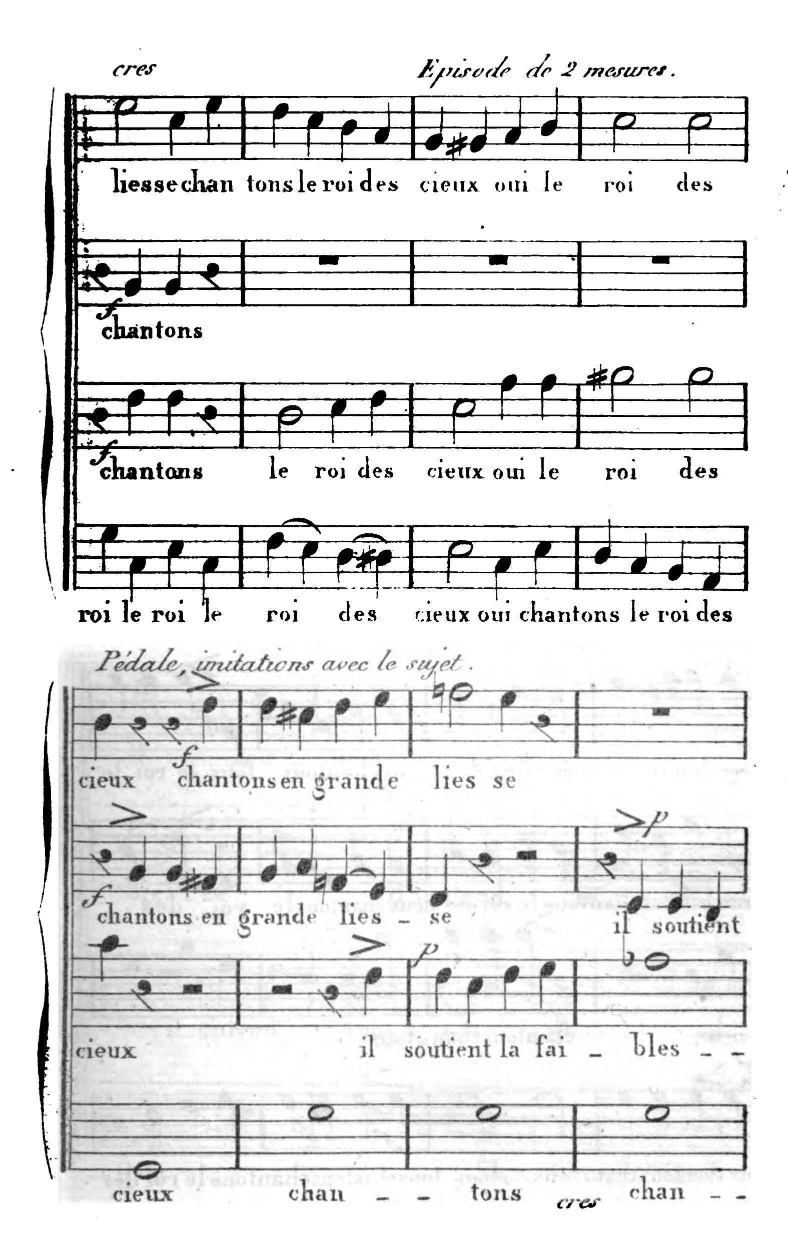

Sujet, Stretto entre
chantons en grande
Episode de 2 mesures.
nos voeux il entend tous nos voeux nos voeux
voeux tous nos voeux il entend tous nos voeux nos voeux
entend tous nos voeux
les 4 parties.
lies se chan tons le roi des cieux chantons chantons chantons
tous nos voeux nos voeux chantons chantons chantons
Sujet.
tous nos voeux chan tons en grande.
Réponse
chan tons en grande lies-se chan tons le roi des
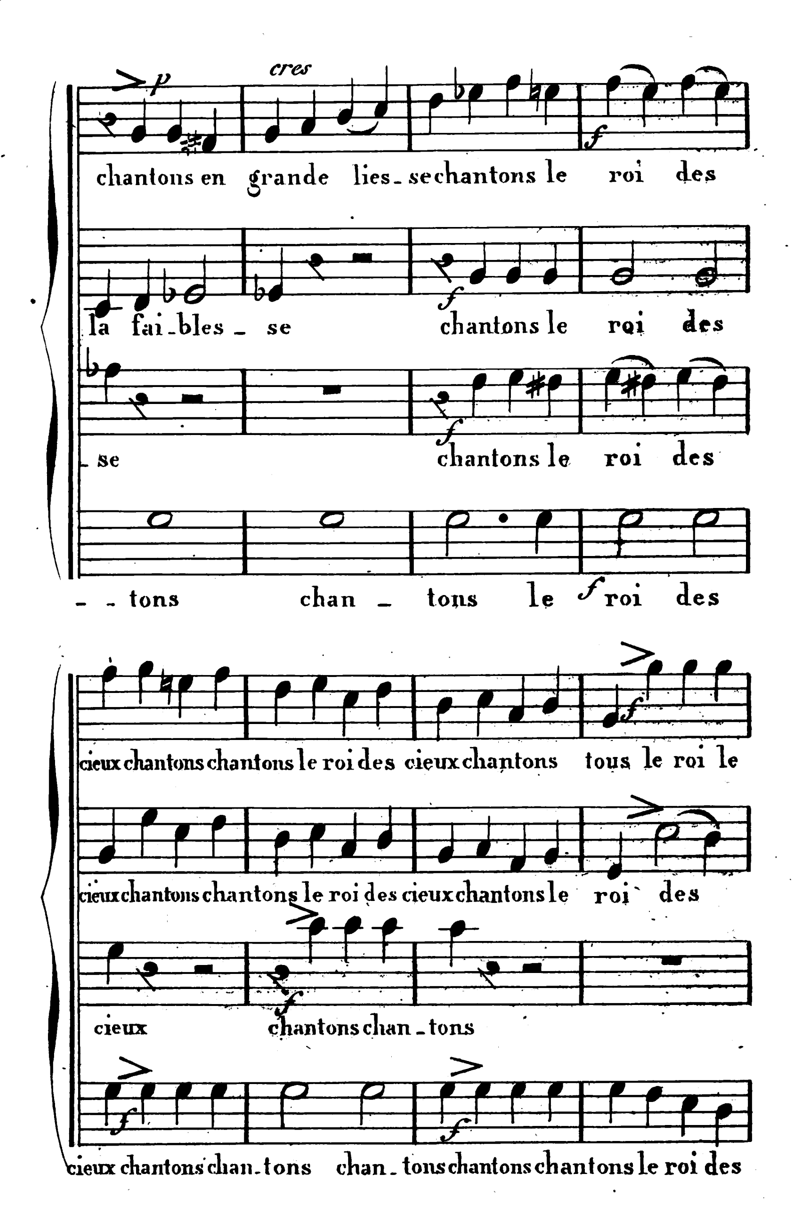

chan-tons il entend tous nos
Réponse transposée
il soutient la fai - bles - se il
lies - se chan - tons le roi des cieux
cieux chantons le roi des cieux il en -
Episode de 14 mesures.
voeux oui tous nos voeux oui tous nos voeux
entend tous nos voeux il soutient la fai - blesse il entend
il soutient
- tend nos voeux oui tous nos voeux

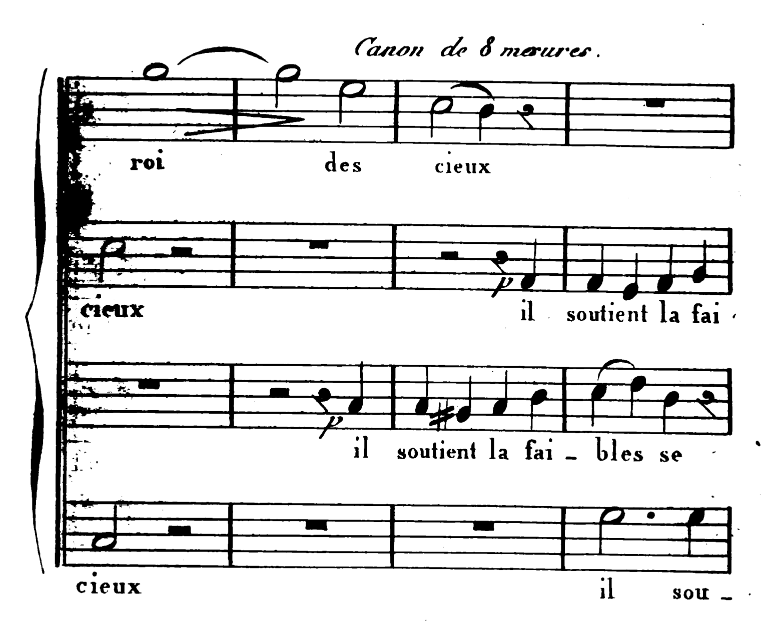

il entend
tous nos voeux oui tous nos voeux oui
la faiblesse il entend tous nos voeux oui
il soutient la fai_blesse il entend
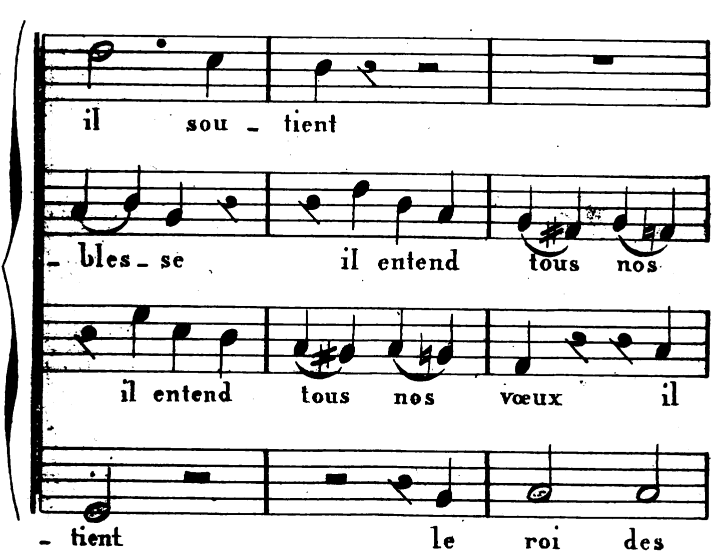

tous nos voeux il entend tous nos voeux il entend
tous nos voeux il entend tous nos voeux il entend
tous nos voeux il entend tous nos voeux il entend
tous nos voeux il entend tous nos voeux il entend

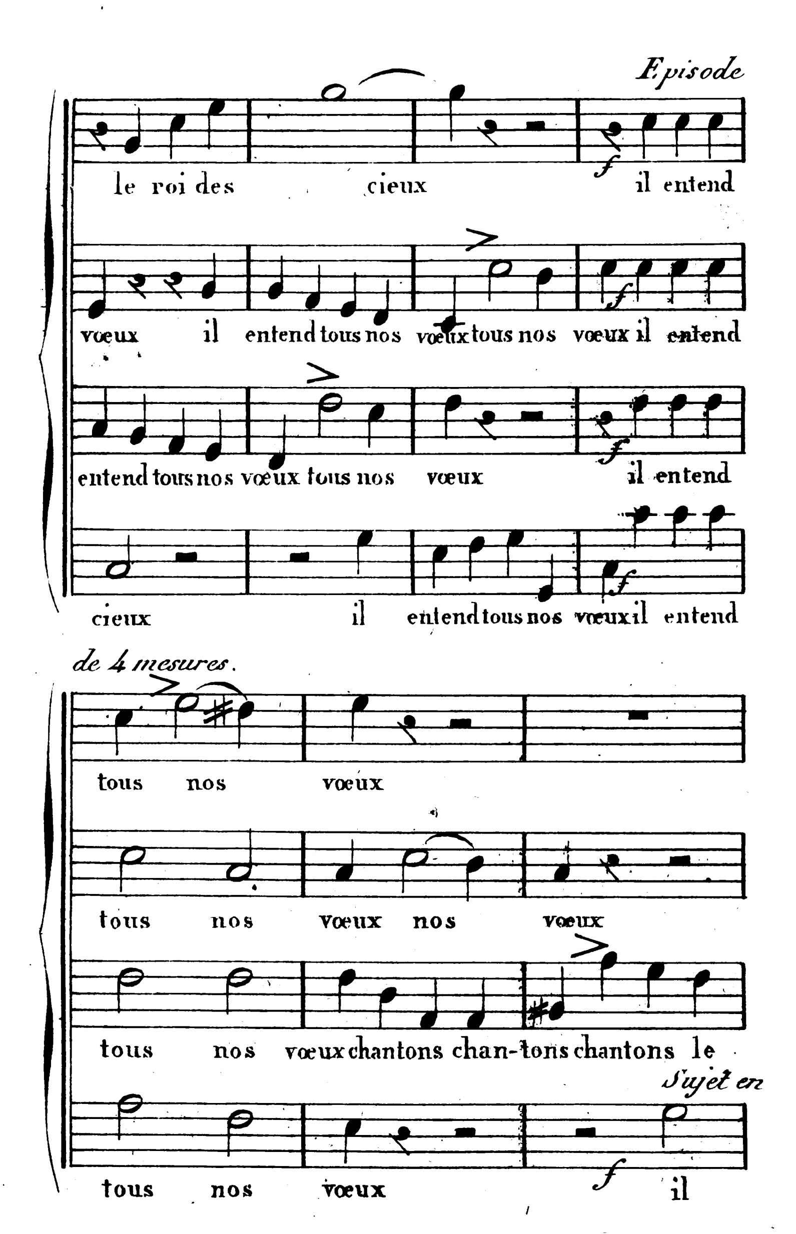

Stretto entre les 4
tous nos voeux
> Réponse.
tous nos voeux
p
chan.tons en grande
> Sujet.
tous nos voeux
p
chan -
tous nos voeux
parties plus serré que le 1er
> Sujet.
p
chan - tons en grande
lies - se en lies - se
f
chantons
tons en grande lies - se
f
chantons
> Réponse.
cres
p
chan - tons en grande lies - se le

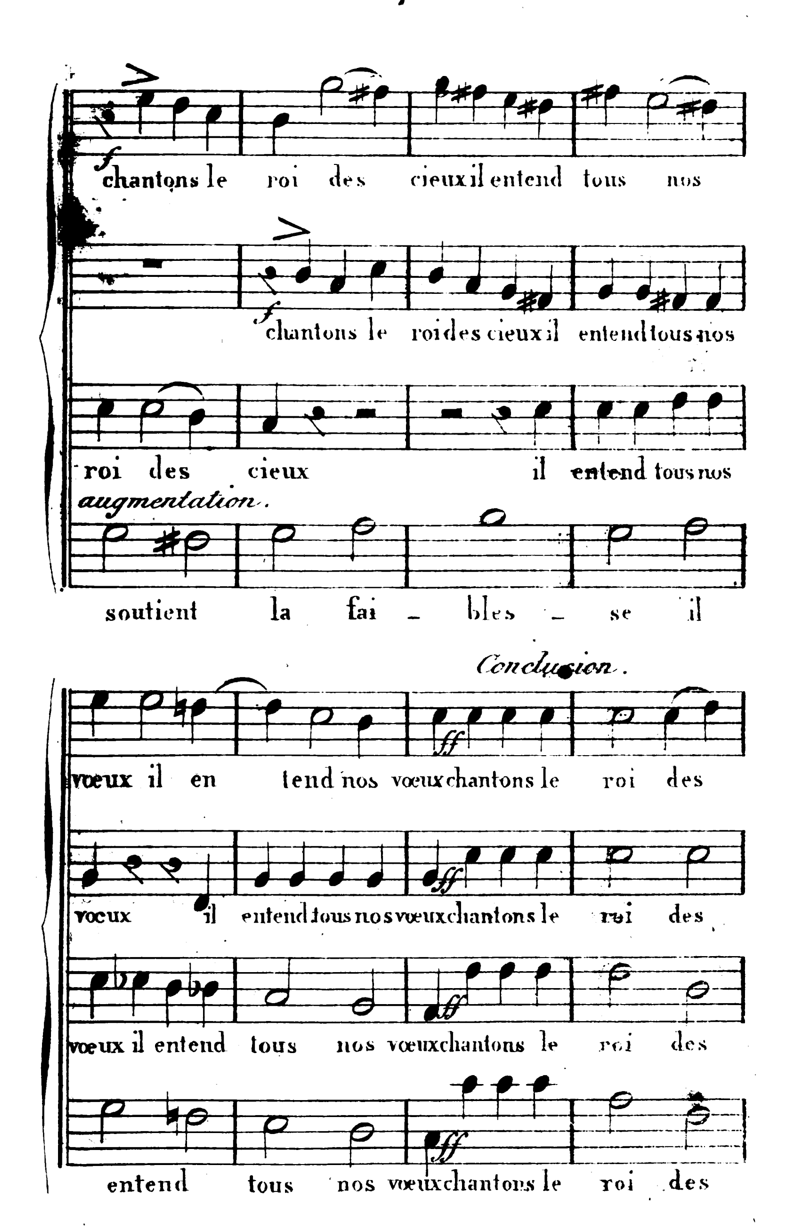

cres
Episode de 2 mesures.
liesse chan tons le roi des cieux oui le roi des
chantons
chantons le roi des cieux oui le roi des
roi le roi le roi des cieux oui chantons le roi des
Pédale, imitations avec le sujet.
cieux chantons en grande lies se
chantons en grande lies _ se il soutient
cieux il soutient la fai _ bles _ _
cieux chan _ _ tons chan _ _
cres

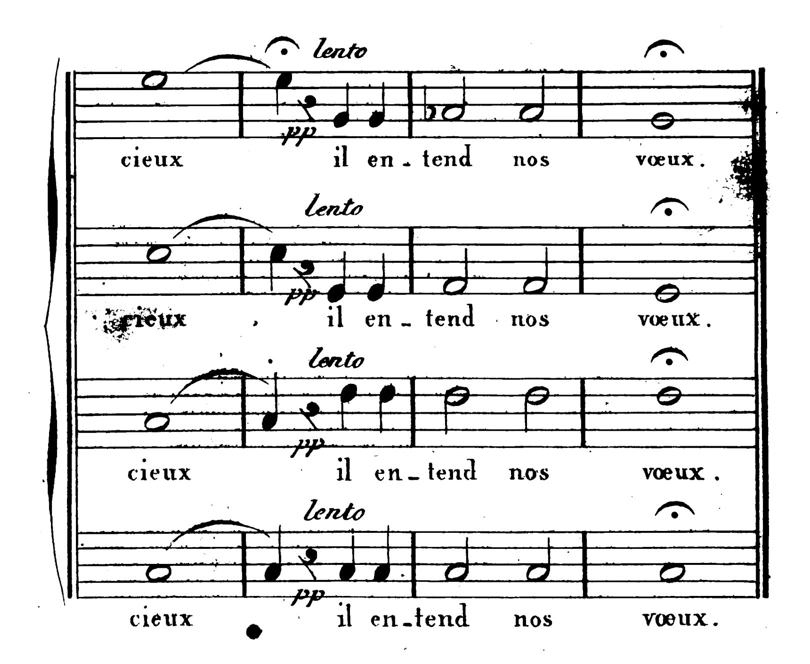

cres
chantons en grande lies_se chantons le roi des
la fai_bles_se chantons le roi des
_se chantons le roi des
_ _ tons chan _ tons le roi des
cieux chantons chantons le roi des cieux chantons tous le roi le
cieux chantons chantons le roi des cieux chantons le roi des
cieux chantons chan_tons
cieux chantons chan_tons chan_tons chantons chantons le roi des


Canon de 8 mesures.
roi des cieux
cieux il soutient la fai
il soutient la fai - bles se
cieux il sou -


il sou - tient
- bles - se il entend tous nos
il entend tous nos vœux il
- tient le roi des


Episode
le roi des cieux il entend
voeux il entend tous nos voeux tous nos voeux il entend
entend tous nos voeux tous nos voeux il entend
cieux il entend tous nos voeux il entend
de 4 mesures.
tous nos voeux
tous nos voeux nos voeux
tous nos voeux chantons chan-tons chantons le
Sujet en
tous nos voeux il


chantons le roi des cieux il entend tous nos
chantons le roi des cieux il entend tous nos
roi des cieux il entend tous nos
augmentation.
soutient la fai _ bles _ se il
Conclusion.
voeux il en tend nos voeux chantons le roi des
voeux il entend tous nos voeux chantons le roi des
voeux il entend tous nos voeux chantons le roi des
entend tous nos voeux chantons le roi des



C'est là sans contredit le travail le plus important dans l'art de la composition musicale. On pourrait sans doute lui donner de plus grands développements, mais ce que nous en avons dit suffira pour faire comprendre le parti que l'on doit en tirer pour la musique religieuse.

FIN DE L'ABRÉGÉ DE LA FUGUE.

ÉLÉMENTS

D'UN

COURS DE MUSIQUE VOCALE.

Tout ecclésiastique qui aura compris la nécessité d'améliorer la manière, quelquefois sauvage, dont on chante dans nos églises, surtout à la campagne, se trouvera heureux de pouvoir créer dans sa paroisse un cours de chant ou de musique vocale, qui n'exigera, s'il est bien dirigé, que fort peu de temps de sa part, et fort peu de dépenses du côté de l'administration de sa fabrique. Les commencements lui seront peut-être pénibles, mais au bout de quelque temps il trouvera de petits moniteurs intelligents qui le soulageront avec fruit dans cette besogne, et dans peu d'années ces petites voix de sopranos seront changées en voix de basses-tailles et de ténors qui compléteront l'harmonie des chœurs. Rien n'empêche même que, dans les grands loisirs de l'hiver, il ne s'occupe aussi de l'éducation des adultes. Il admettra à ce cours tous les élèves de bonne volonté qui

viendront s'offrir; seulement il en éliminera sans pitié, au bout de quelques épreuves, ceux dont la voix rude ou l'oreille insensible annonce peu ou point de dispositions. Il se tiendra aussi en garde contre les défauts que donne ordinairement l'habitude du plain-chant, tels que de chanter de la gorge ou du nez, tels que de forcer sa voix pour faire de l'effet, etc.

Le matériel de l'école de musique se composera d'un tableau noir, sur lequel on marquera en blanc une portée de cinq lignes, assez larges pour être aperçues par tous les élèves, avec une ou deux petites lignes supplémentaires au-dessus et au-dessous; de deux baguettes de différente couleur pour le maître, quand il fait chanter au tableau, et de quelques ardoises tracées que l'on donne aux élèves au moment de la leçon.

Ce matériel, quoique modique, est suffisant pour faire marcher le cours. Le tableau où le maître fait chanter, en indiquant les notes avec sa baguette sur une portée vide, remplace les leçons de solfége qu'il serait trop onéreux de donner à chaque élève (ce n'est pas là toutefois son plus grand avantage): les ardoises dont se servent les élèves rendent inutile le papier de musique, dont ils feraient une trop grande consommation. Il suffit que le maître seul possède un solfège (celui de Garaudé est conseillé) et quelques morceaux d'harmonie simples et faciles, tels que le chant des psaumes avec accompagnement.

Deux méthodes ont jeté beaucoup de lumière dans l'enseignement de la musique vocale, celle du *Méloplaste* et celle de *Massimino*.

La méthode du Méloplaste est l'application des formes algébriques à l'enseignement de la musique, et celle de Massimino est l'application aux mêmes études des principes élémentaires de l'enseignement mutuel. L'une a simplifié la théorie, et l'autre a simplifié la pratique (1).

Il faut du reste que l'œil du maître suive avec attention les progrès de ses élèves, qu'il les classe, les divise et les exerce selon leur avancement et leur capacité, sans vouloir s'astreindre à des lois inflexibles qui retarderaient ceux qui peuvent avancer, ou ne feraient que trop hâter des progrès peu sûrs. Il est bien essentiel que la théorie ne marche que simultanément avec la pratique; elle sera mieux comprise et mieux retenue.

Voici *en abrégé* la manière de diriger ce cours.

Echelle des Sons graves et aigus.

Leurs limites. — Leur donner un nom. — Sept notes qui se répètent : *do* (2), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

---

(1) Il est encore des auteurs qui contribuent puissamment aujourd'hui au développement de cette méthode. C'est ainsi que Wilhem, d'après les éléments de l'enseignement mutuel, a trouvé le moyen de faire étudier ensemble huit classes d'élèves de forces inégales et travaillant tous au même but.

La méthode de Maënzer contient également d'heureuses applications, utiles au professeur et à l'élève.

(2) Il est convenu, *pour les études de solfège seulement*, de remplacer la syllabe *ut* par celle-ci : *do*, comme étant plus favorable au développement de la voix.



Faire chanter sur cette échelle, sans employer aucun autre signe.

OCTAVE	8	*do*	octave.
		< demi-ton.	
SEPTIÈME	7	*si*	sensible (*à cause de sa propriété*).
SIXTE	6	*la*	sus-dominante.
QUINTE	5	*sol*	dominante (*repos parfait*).
QUARTE	4	*fa*	sous-dominante.
		< demi-ton.	
TIERCE	3	*mi*	médiante.
SECONDE	2	*re*	sus-tonique.
TONIQUE	1	*do*	tonique (*point de départ*) (1).

Tons et Demi-Tons.

Deux parties parfaitement semblables dans la gamme :

FA	DO
<	<
MI	SI
RE	LA
DO	SOL.

Faire chanter l'une pour l'autre.

Le maître fait chanter des intervalles *de seconde*, en promenant sa baguette sur le nom des notes écrites au

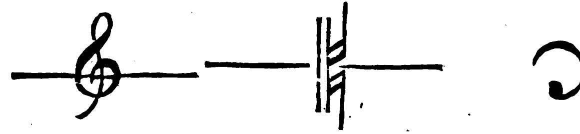
(1) Il n'y a d'important à retenir dans cette classification de la gamme que le nom de la *tonique* et celui de la *dominante*.

tableau. Il ne faut ni voix ni instrument pour aider l'élève.

Ce que c'est qu'une portée.

Y écrire les notes avant d'employer aucun signe.

Clefs. — Leur usage.



Clef des Sopranos. *Clef des Tenors et Contraltos.* *Clef des Basses.*

Le maître change tous les jours la clef ainsi que la place des notes écrites au tableau, et fait dire à l'élève le nom de ces notes, en lui montrant les barreaux de la portée; ou bien il pose une note arbitrairement, et demande à l'élève quelle clef il faut prendre pour faire de cette note un *fa* ou un *sol*, à volonté.

Exercice d'intonations de Tierce.

Intervalles majeurs, mineurs, augmentés, diminués, chromatiques (1).

(1) On a divisé chaque ton en neuf *commas*.

Cette division est bien moins pour la pratique que pour la théorie. Le demi-ton qui renferme *quatre commas* est la seconde mineure comprise entre deux termes portant le même nom, comme UT et UT dièze; le demi-ton qui en renferme *cinq* est la seconde mineure comprise entre deux termes portant un nom différent, comme *mi* et *fa*, *ut* dièze et *re*.

Signes pour représenter les notes :

Valeurs — 𝅝 — 𝅗𝅥 — 𝅘𝅥 — 𝅘𝅥𝅮 — 𝅘𝅥𝅯 — 𝅘𝅥𝅰 — *etc.*

Silences — 𝄻 — 𝄼 — 𝄽 — 𝄾 — 𝄿 — 𝅀 — *etc.*

Les faire écrire tous les jours.

Intonations de Quarte.

Signes accidentels:

— ♯ *dièze.* — ♭ *bémol.* — ♮ *béquarre.*

Intonations de Quinte.

ANALYSE DE LA GAMME MAJEURE.

Apprendre à former une gamme majeure sur une autre tonique d'abord avec un dièze, puis deux, puis trois, etc.; ensuite avec un bémol, puis deux, etc. — Insister sur cette classification des gammes et des accidents qui y correspondent.

Intonations de Sixte.

ANALYSE DE LA GAMME MINEURE.

Sa position vis-à-vis de la gamme majeure qui lui est relative. — On hausse, en montant seulement, le sixième

et le septième degré à cause de la sensible, *qui s'altère dans le mode mineur*, et de l'intervalle de *seconde augmentée* qui est défendu, et qui résulterait de cette altération.

Intonations de Septième, d'Octave et autres.

Accords consonnants chantés à deux voix au tableau (le maître prend deux baguettes et divise ses élèves en deux portions).

Mesures.

Calcul de la durée des sons, indiqué par une ligne verticale.



— Temps ou divisions de la mesure. — Mesures différentes. — Manière de les indiquer.

— C — ₵ — 2 — $\frac{2}{4}$ — 3 — $\frac{3}{4}$ — $\frac{6}{8}$ — *etc* —

Accords parfaits de la Gamme avec leurs Renversements.

L'élève doit composer et écrire des mesures correctes, au moyen des valeurs et des silences qu'il connaît. — Le maître corrige les erreurs. (*Ces mesures ne sont point chantées.*)

Jusqu'à ce que l'élève puisse apprendre la manière accoutumée de battre la mesure, on l'exerce comme il

suit: on lui fait frapper du doigt le haut et le bas de son ardoise, en observant que le mouvement et l'intervalle soient bien uniformes. Cet exercice se fait simultanément, parce que les masses s'entraînent et ne sont point sujettes à l'erreur, ce qu'on aura déjà observé pour les exercices d'intonations. Pour la mesure binaire, on ne frappe que le haut et le bas de l'ardoise; mais pour la mesure ternaire, on doit marquer le troisième temps en l'air, afin que l'élève s'habitue toujours à poser le temps fort sur le haut de l'ardoise. Pour plus de facilité, on prendra d'abord la croche pour unité de mesure, c'est-à-dire, que l'on frappera autant de fois l'ardoise qu'il y aura de croches dans la mesure. Ainsi pour une blanche, on frappera quatre fois l'ardoise, deux fois en haut et deux fois en bas. Cet exercice est bientôt compris par les élèves.

Pour faciliter à l'élève le chant exact d'une mesure, il faut la lui faire battre sans la chanter, en lui faisant nommer les notes à la place où leur valeur l'exige.

Exercices de vocalisation, c'est-à-dire, faire chanter sans nommer les notes. — Difficulté du triolet.

Dictée faite mesure par mesure par une voix juste ou par un instrument.

Pendant cette dictée, l'élève écoute *les sons* et *leurs valeurs*, et reproduit sur son ardoise la mesure qu'il vient d'entendre.

Chanter des gammes chromatiques.

L'élève apprendra successivement à moduler d'un ton dans un autre, à se rendre compte de ces modulations,

à transposer la même phrase dans plusieurs tons, à changer une phrase majeure en mineure, à changer le mode au moyen des clefs et des accidents, sans toucher aux notes écrites sur le tableau, à étudier un air par cœur et à l'écrire ensuite dans plusieurs tons, etc., etc.

L'intelligence du maître suppléera aux exercices qui ne sont point indiqués; seulement il observera, quand il y aura plusieurs divisions dans le cours, de les occuper toutes à quelque chose.

La leçon ne doit jamais durer plus de deux heures, et jamais moins d'une heure et demie.

FIN DES ÉLÉMENTS D'UN COURS DE MUSIQUE VOCALE.

MESSE
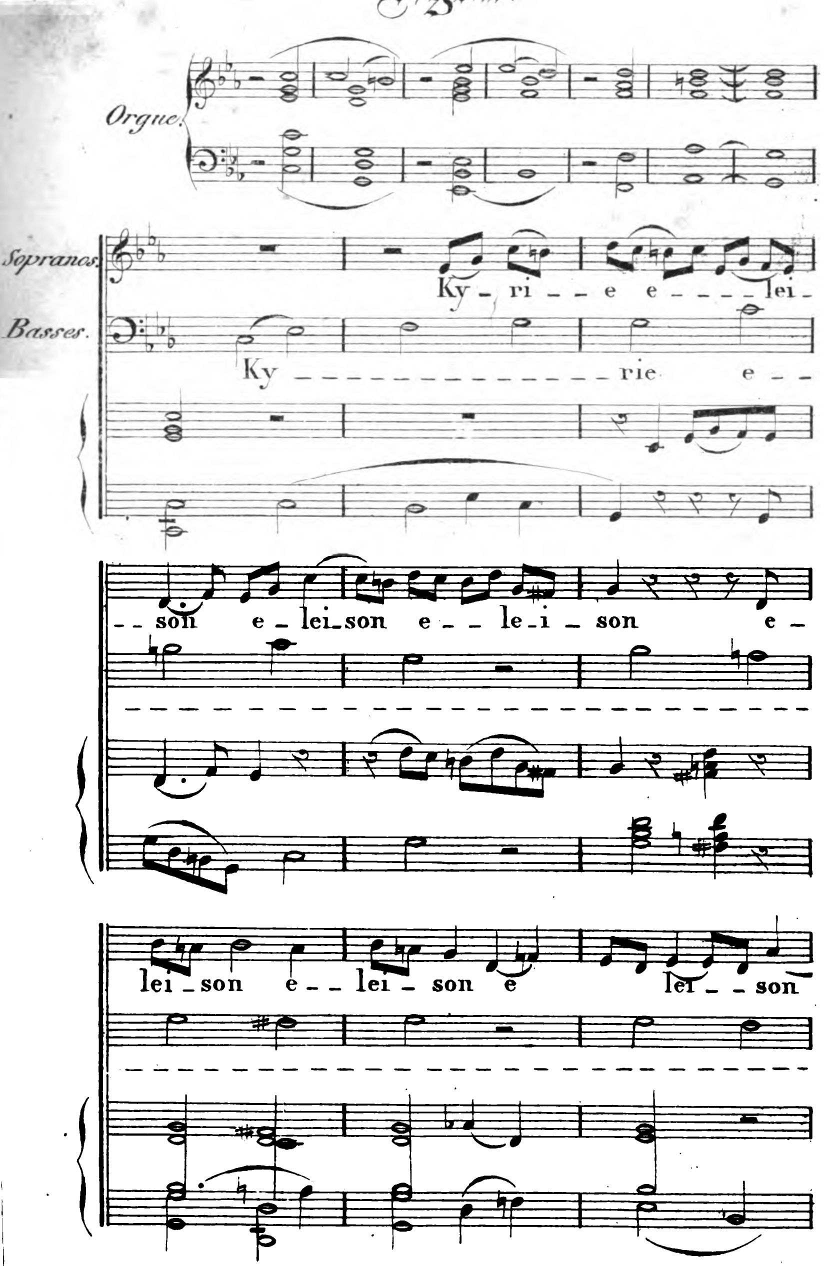
EN
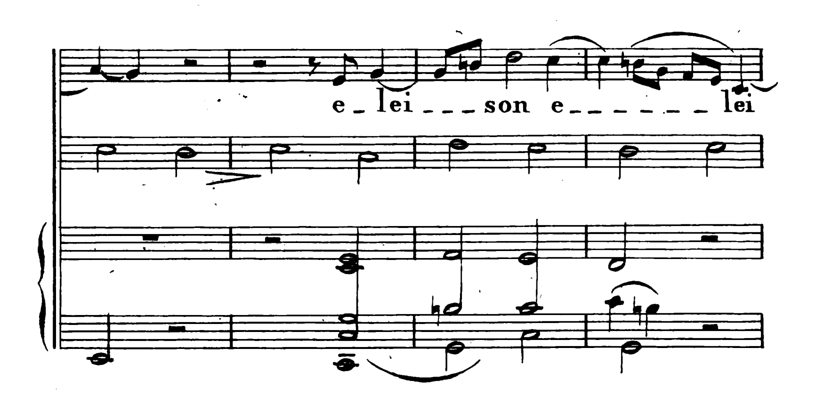
PLAIN-CHANT
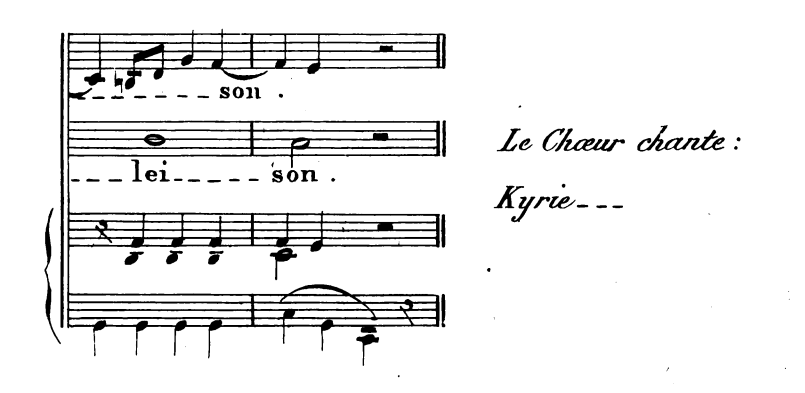
ET

CONTRE-POINT.

Kyrie.
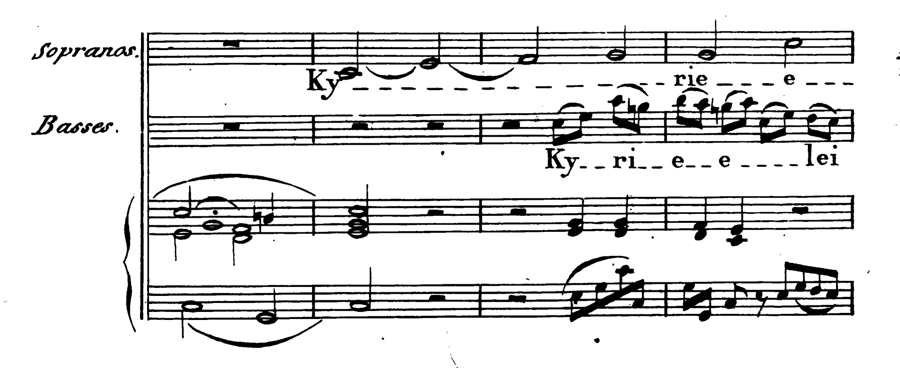

Orgue.
Sopranos.
Basses.
Ky_ri_ _ e e_ _ _ lei_
Ky _ _ _ rie e_ _
_ _ son e_lei_son e_ _ le_i_son e_
lei_son e_ _ lei_ son e lei_ _ son
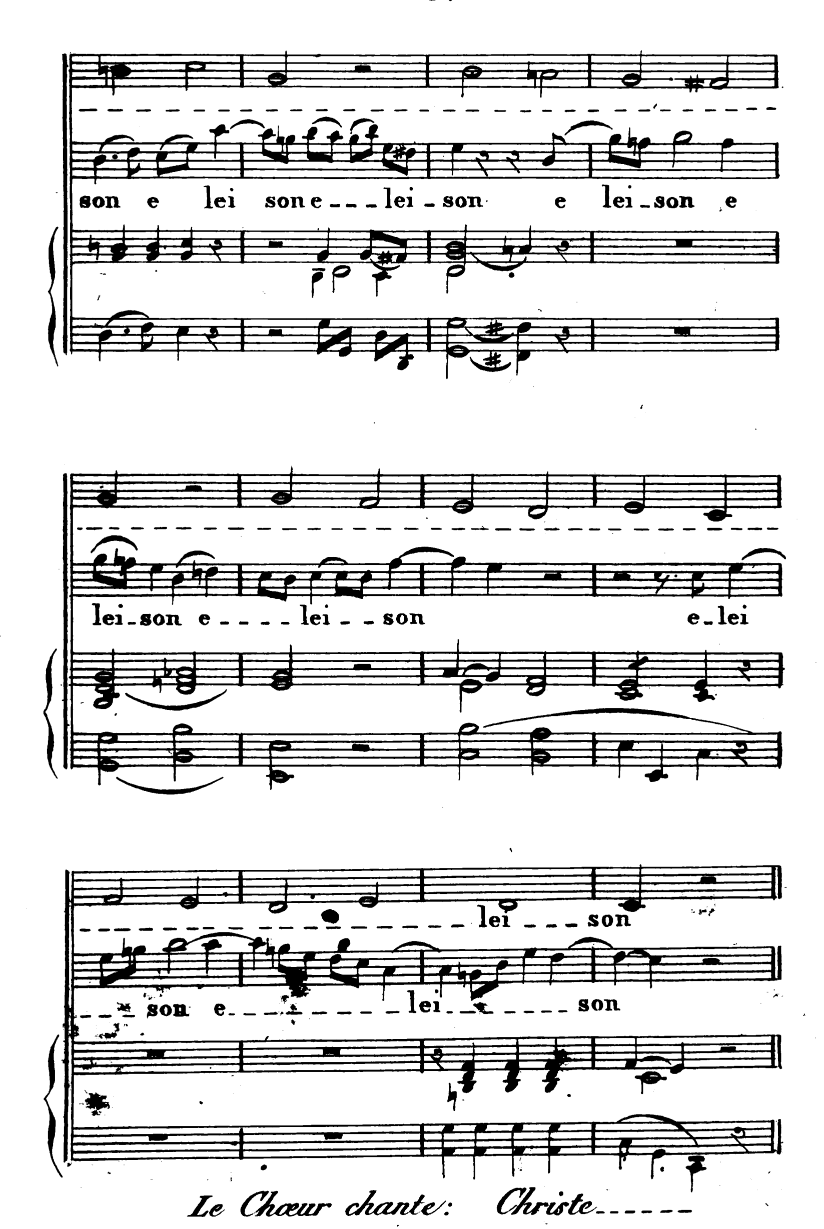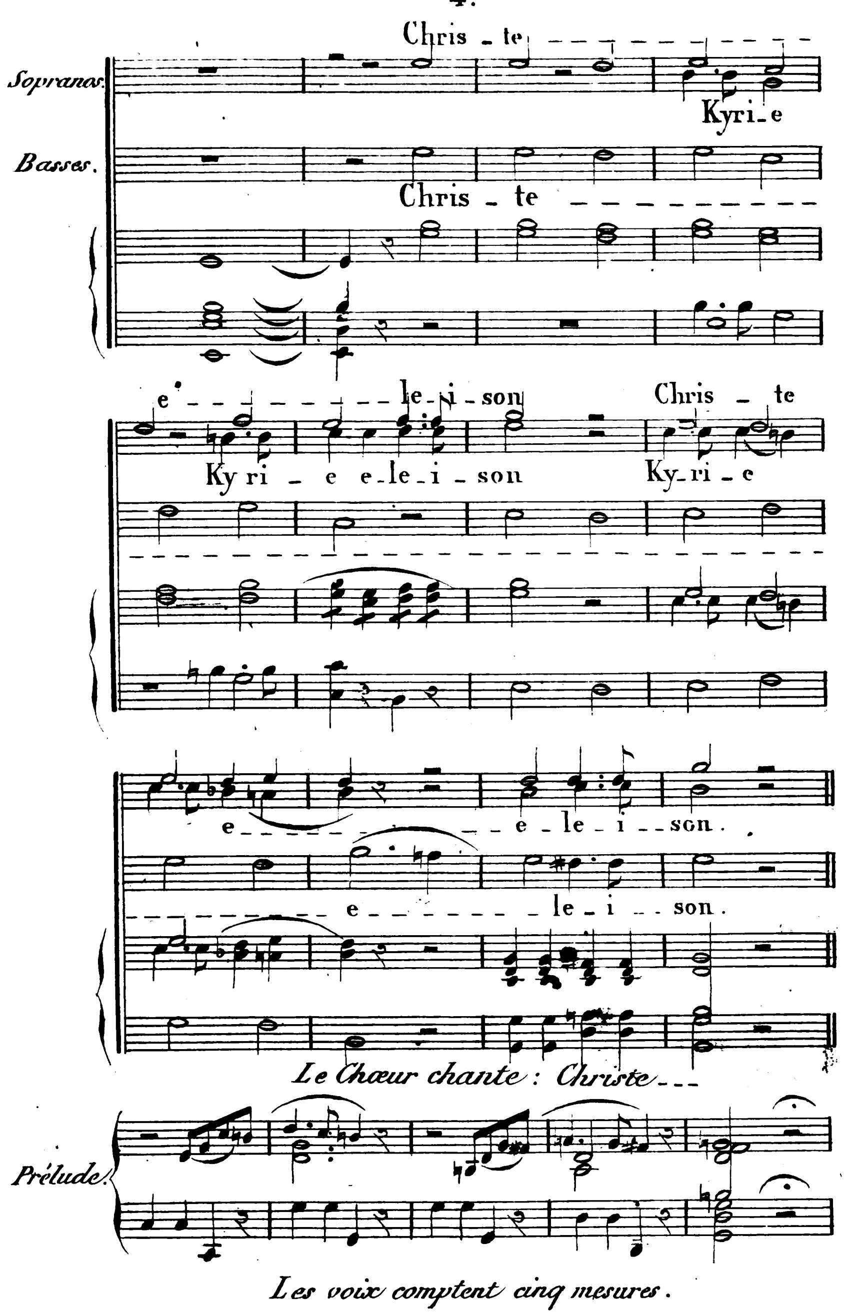




Le Chœur chante :

Kyrie _ _ _
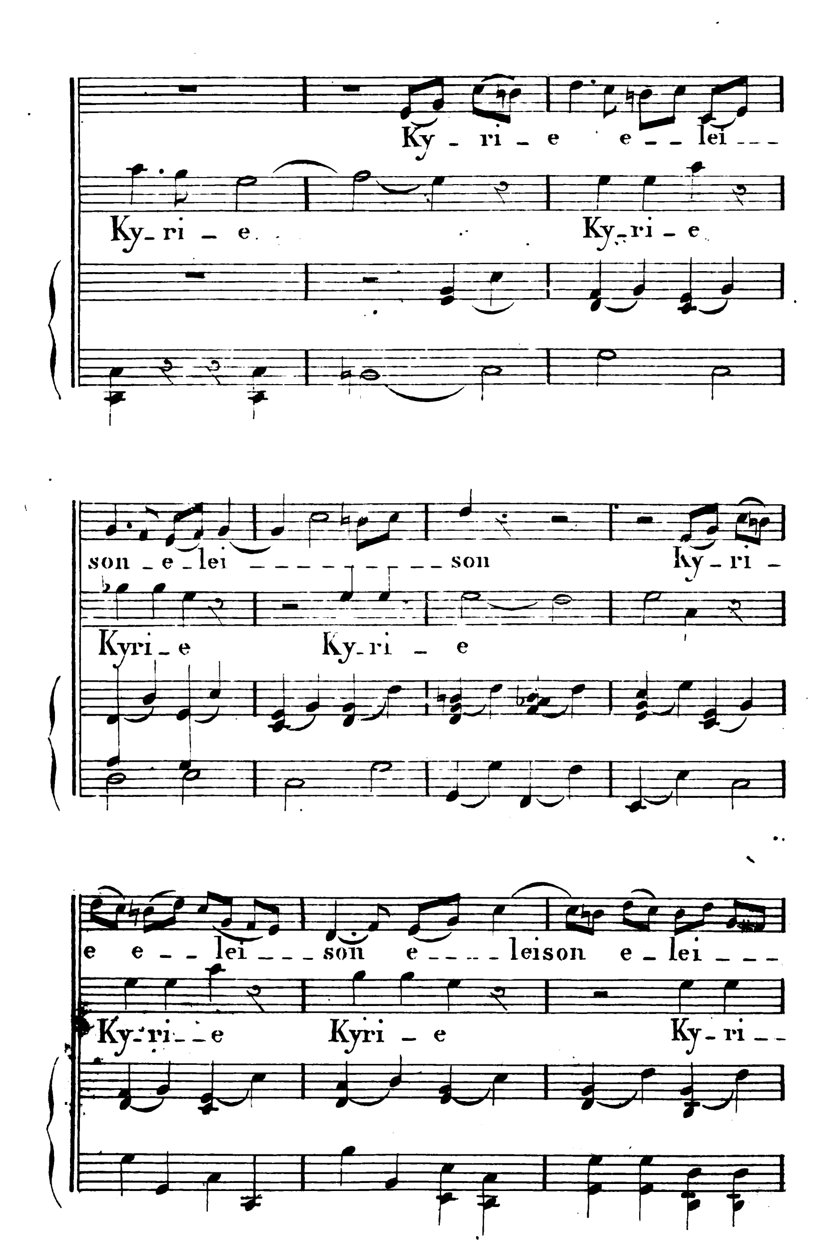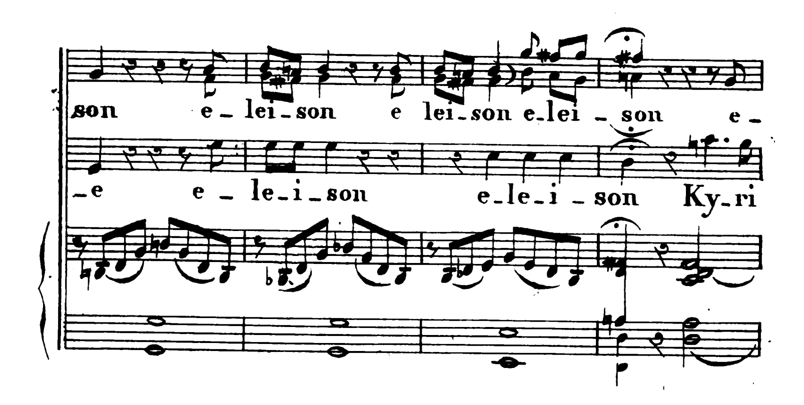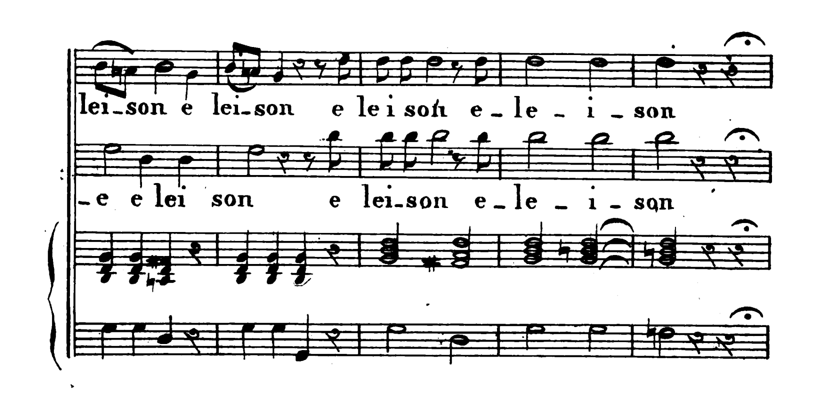




Le Chœur chante: Christe - - - - - -
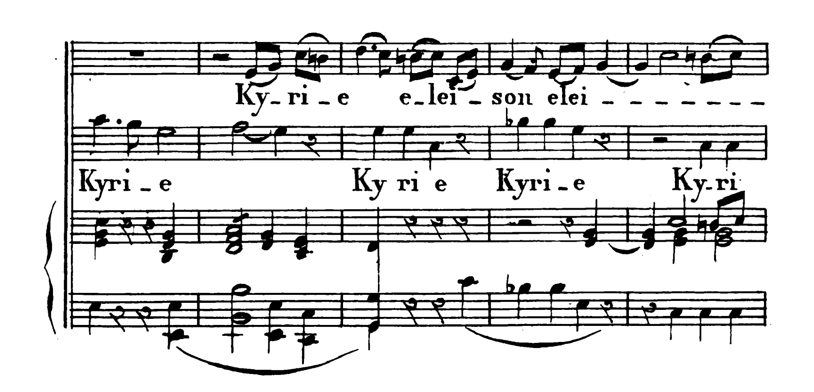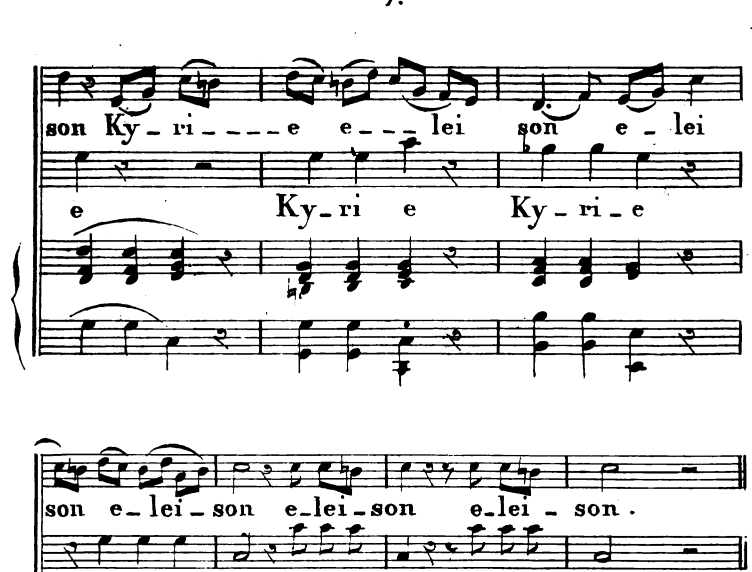


Les voix comptent cinq mesures.
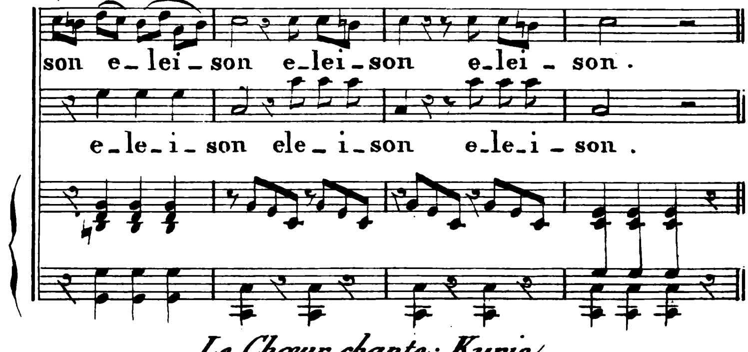

Ky - ri - e e - - lei - - -
Ky - ri - e
Ky - ri - e
son - e - lei - - - - - - - - son
Ky - ri -
Kyri - e
Ky - ri - e
e e - - lei - - - son e - - - leison e - lei - - -
Ky - ri - - e
Kyri - e
Ky - ri - -


son e _ lei _ son e lei _ son e _ lei _ son e _
_ e e _ le _ i _ son e _ le _ i _ son Ky _ ri
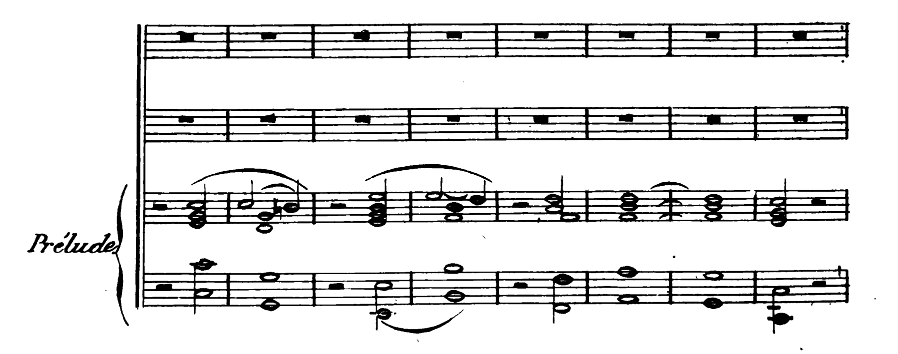

lei _ son e lei _ son e le i son e _ le _ i _ son
_ e e lei son e lei _ son e _ le _ i _ son


Ky _ ri _ e e _ lei _ son elei _ _ _ _ _ _ _
Kyri _ e Ky ri e Kyri _ e Ky _ ri

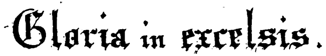




Le Chœur chante: Kyrie___



Gloria in excelsis.



Le Prêtre. Orgue.

Adagio.

Sopranos: Et in ter_ra pax ho_mi___ni__ bus bo_nœ vo__lun_ta_____tis

Basses: bo_nœ vo__lun_ta_____tis
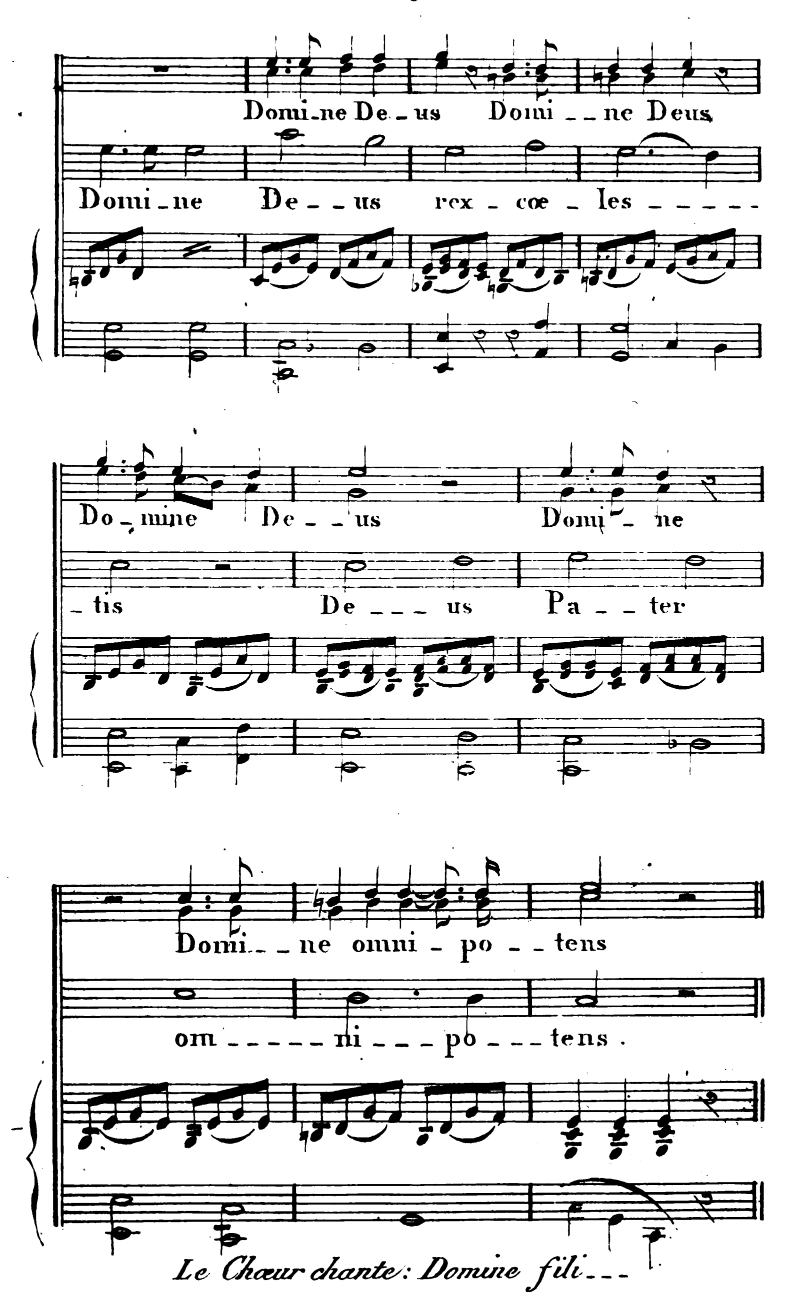
Orgue.

Le Chœur chante: Laudamus, Benedicimus, Adoramus ---
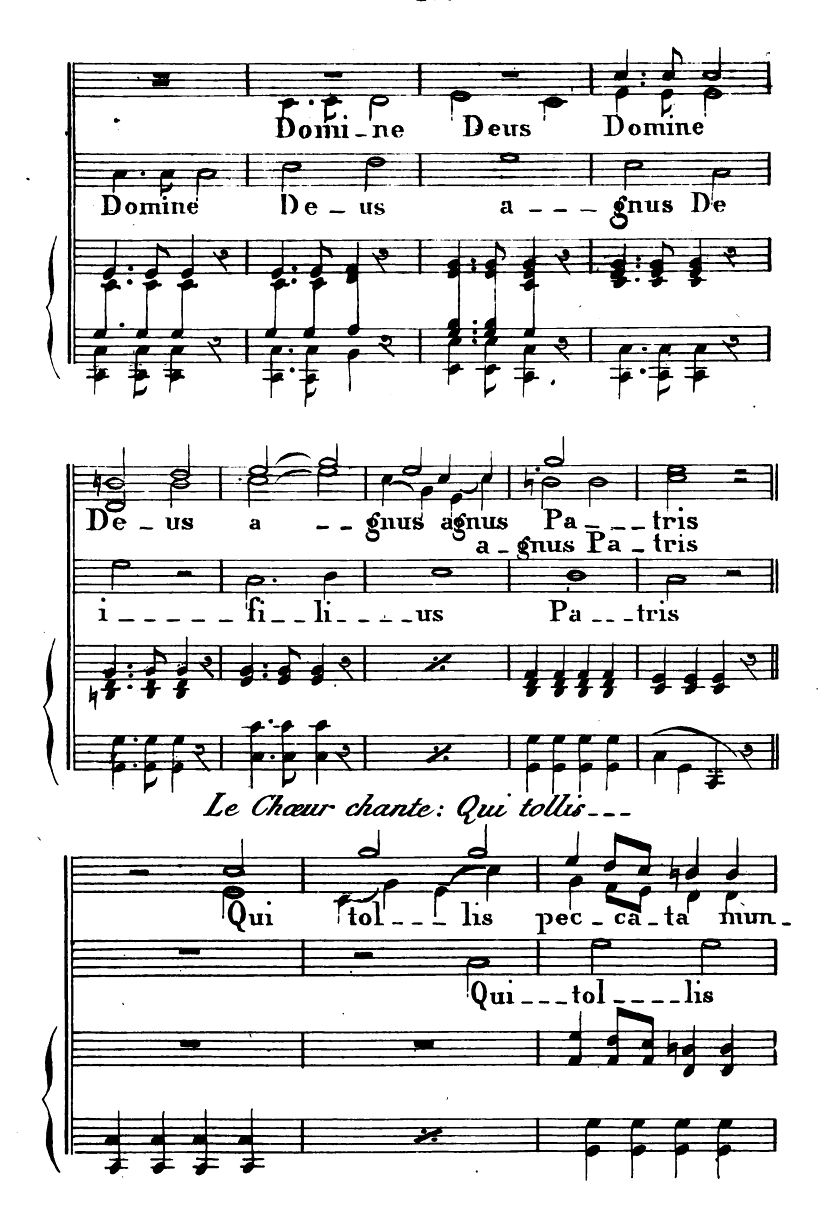
Glo_ri__fi_ca____mus
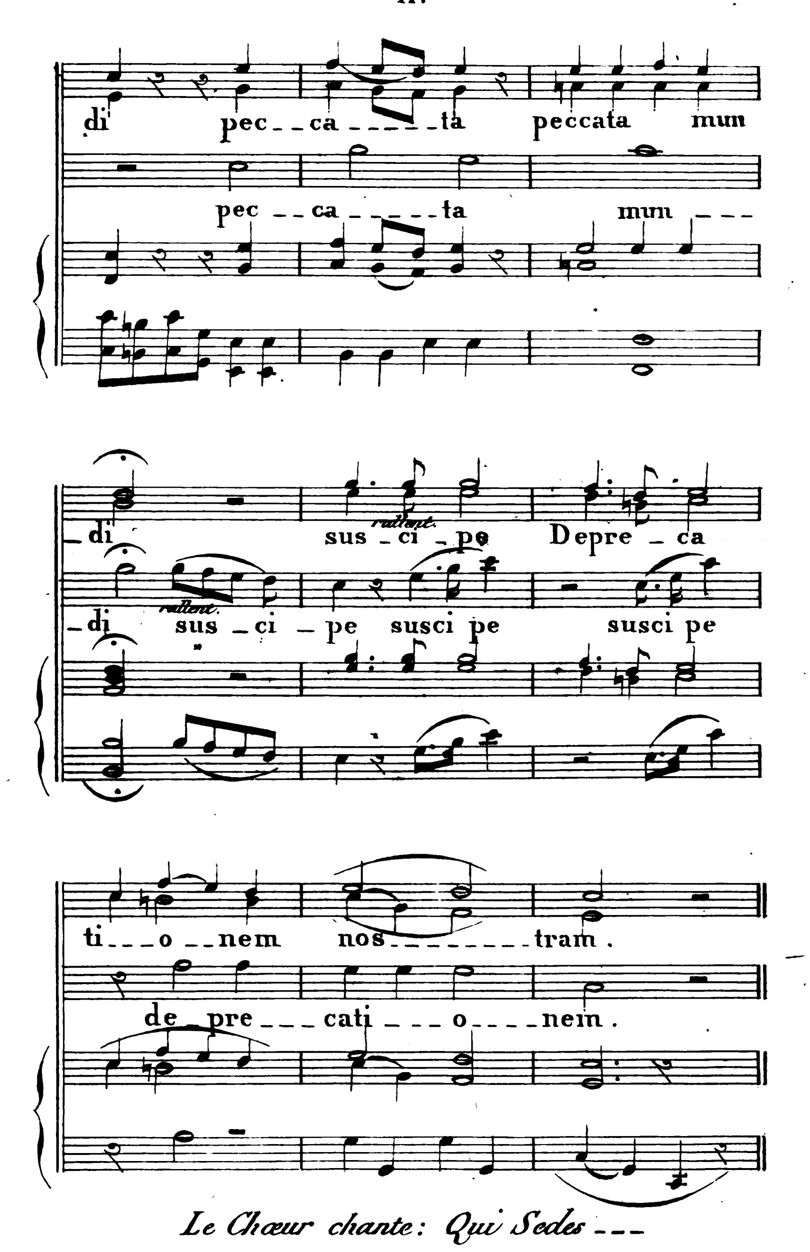
Glo_ri_fi_ca mus_te Glo_ri_fi_camuste.

Le Chœur chante: Gratias agimus -----
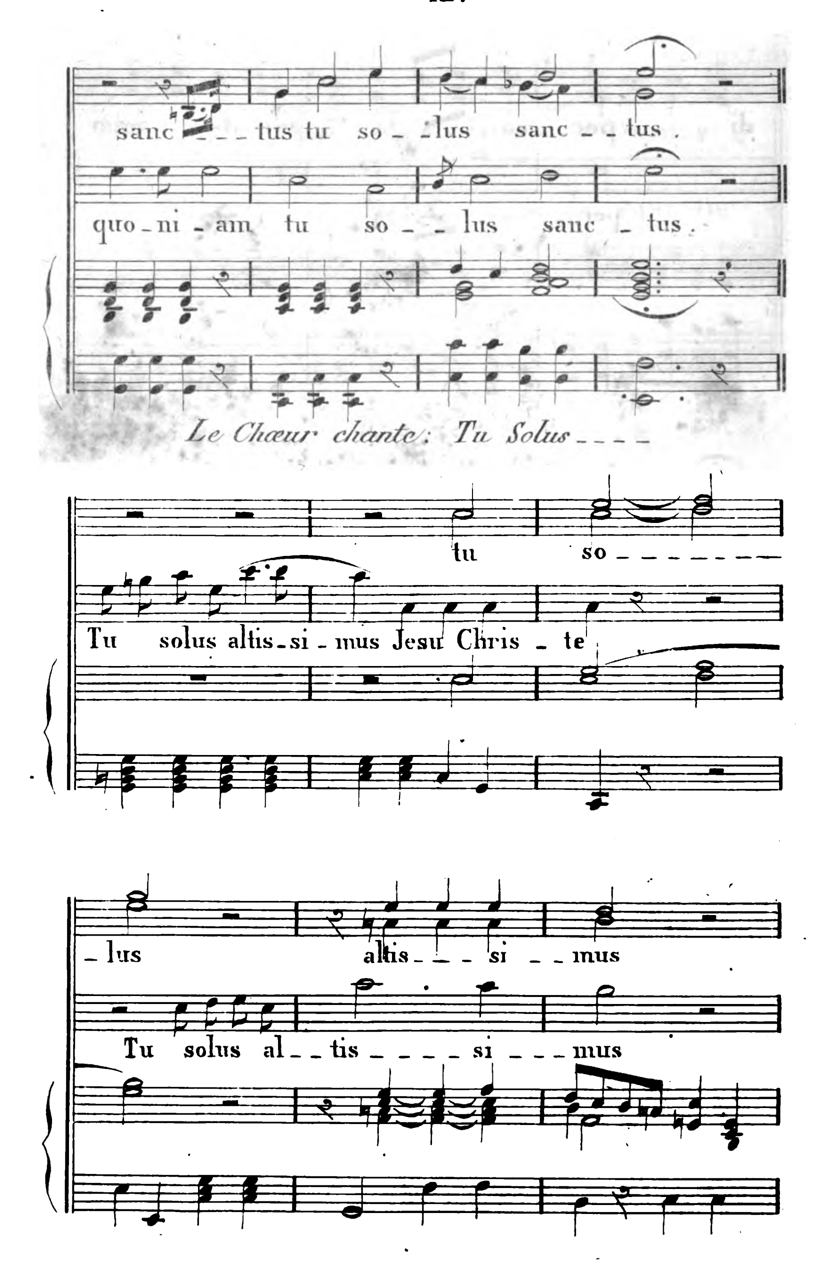


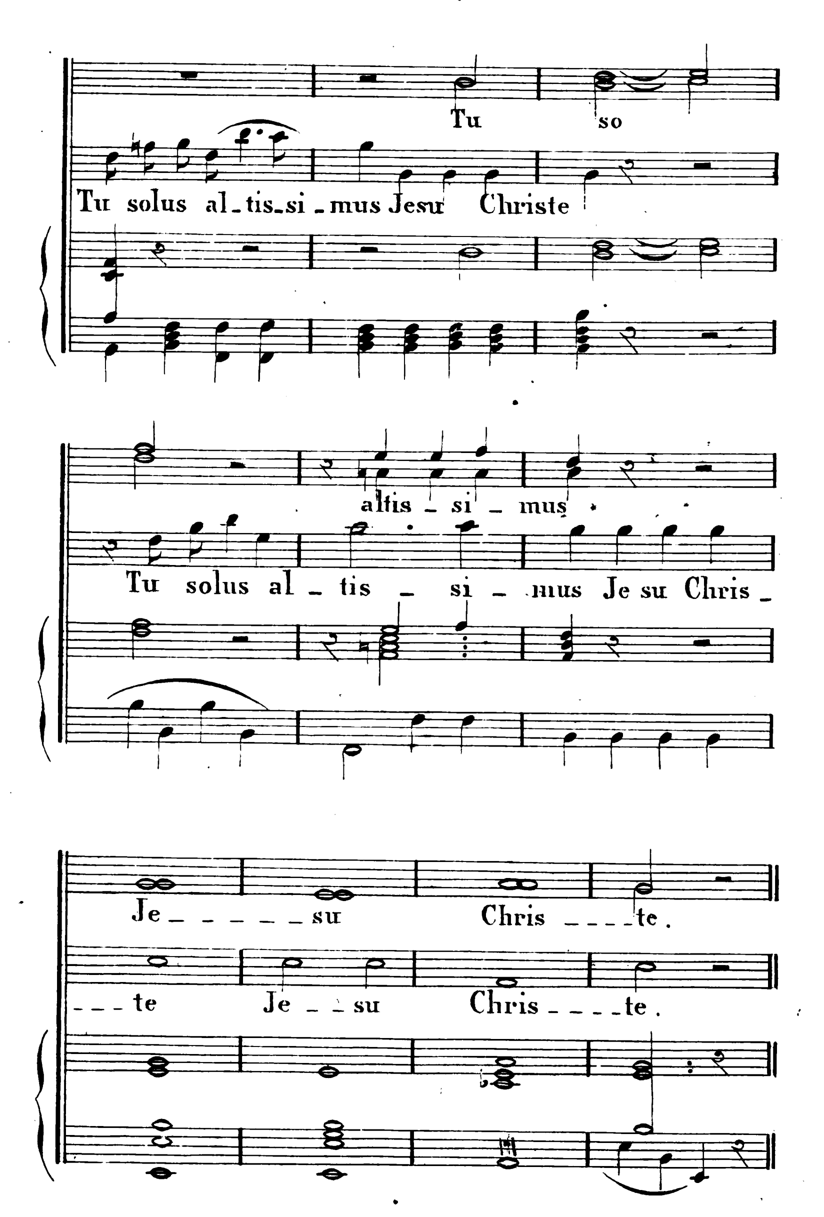
Le Chœur chante: Domine fili...
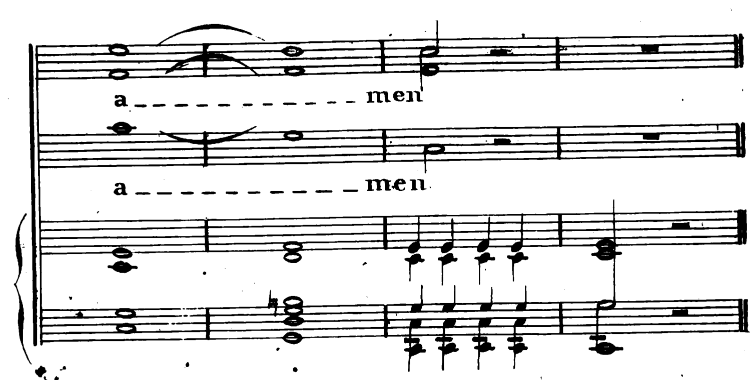

Domi_ne Deus Domine
Domine De_us a___gnus De
De_us a __gnus agnus Pa___tris
a_gnus Pa_tris
i_____fi__li____us Pa___tris
Le Chœur chante: Qui tollis...
Qui tol___lis pec_ca_ta mun_
Qui___tol___lis



Le Chœur chante: Qui Sedes ---
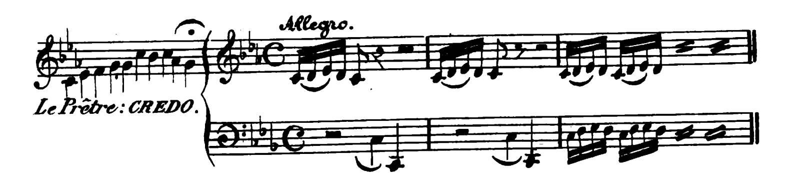

sanc _ _ tus tu so _ _lus sanc _ _ tus .
quo _ ni _ am tu so _ _ lus sanc _ tus .
Le Chœur chante: Tu Solus _ _ _ _
tu so _ _ _ _ _ _
Tu solus altis _ si _ mus Jesu Chris _ te
_ lus altis _ _ _ si _ _ mus
Tu solus al _ _ tis _ _ _ _ si _ _ _ mus
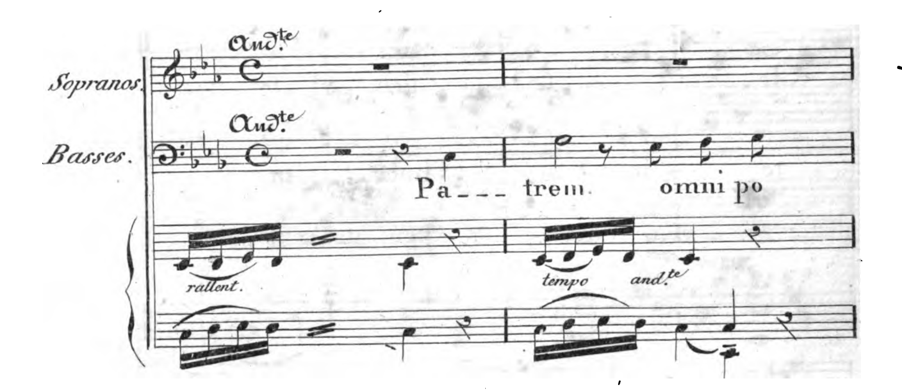

Tu so
Tu solus al_tis_si _mus Jesu Christe
altis _ si _ mus
Tu solus al _ tis _ si _ mus Je su Chris _
Je _ _ _ _ _ _ su Chris _ _ _ _te.
_ _ _ te Je _ _ su Chris _ _ _ _te.
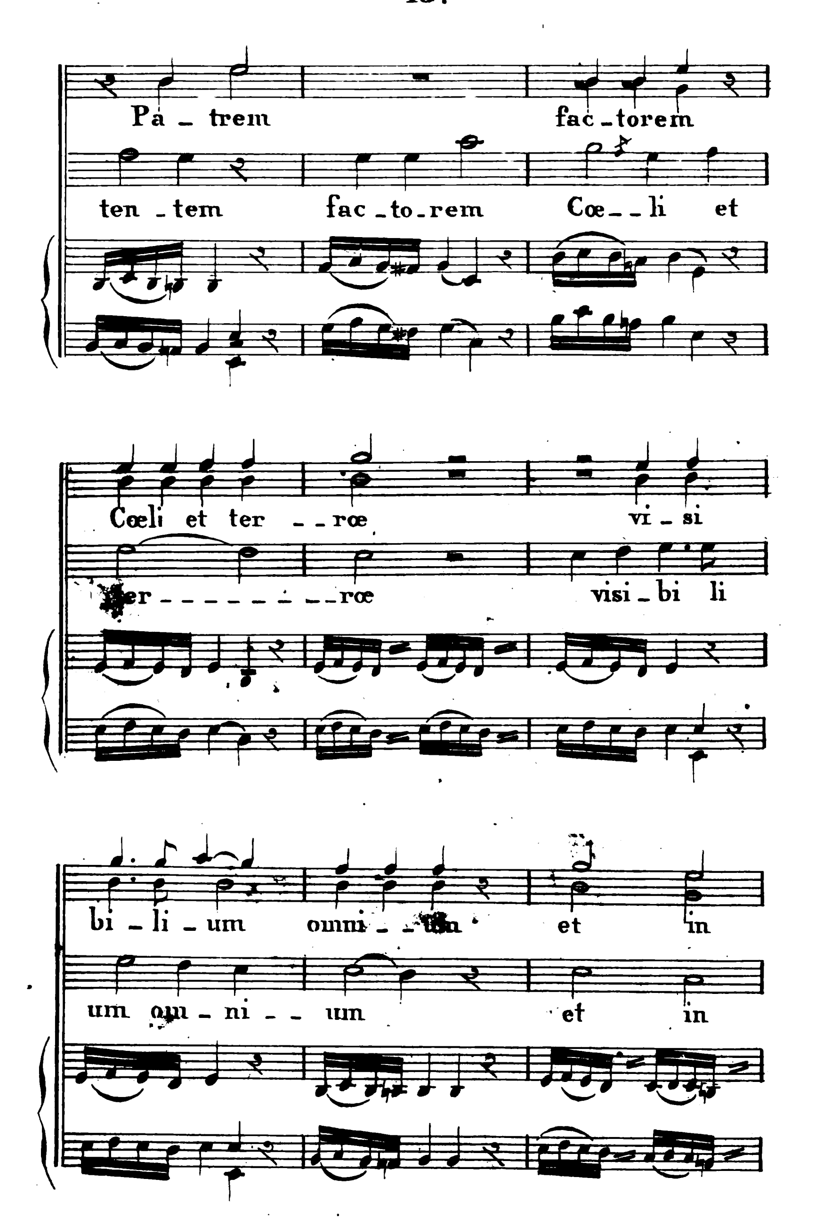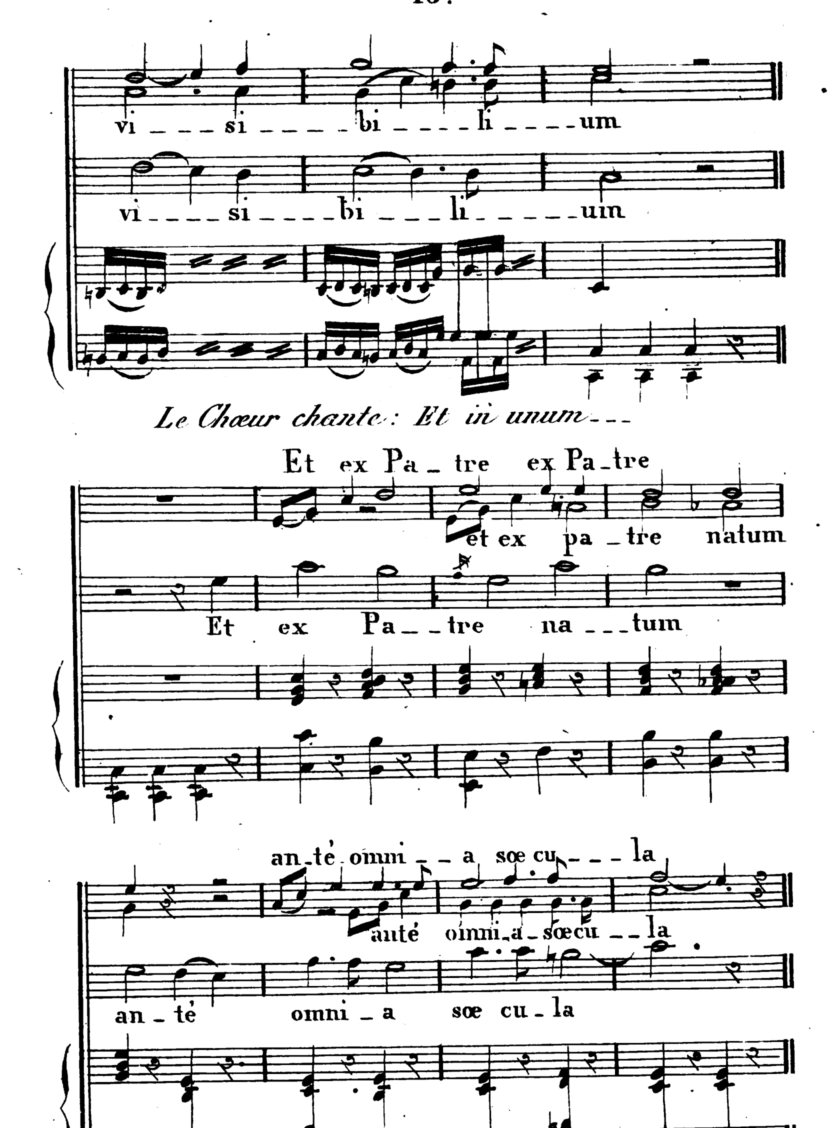


Le Chœur chante: Cum sancto spiritu - - - - - -
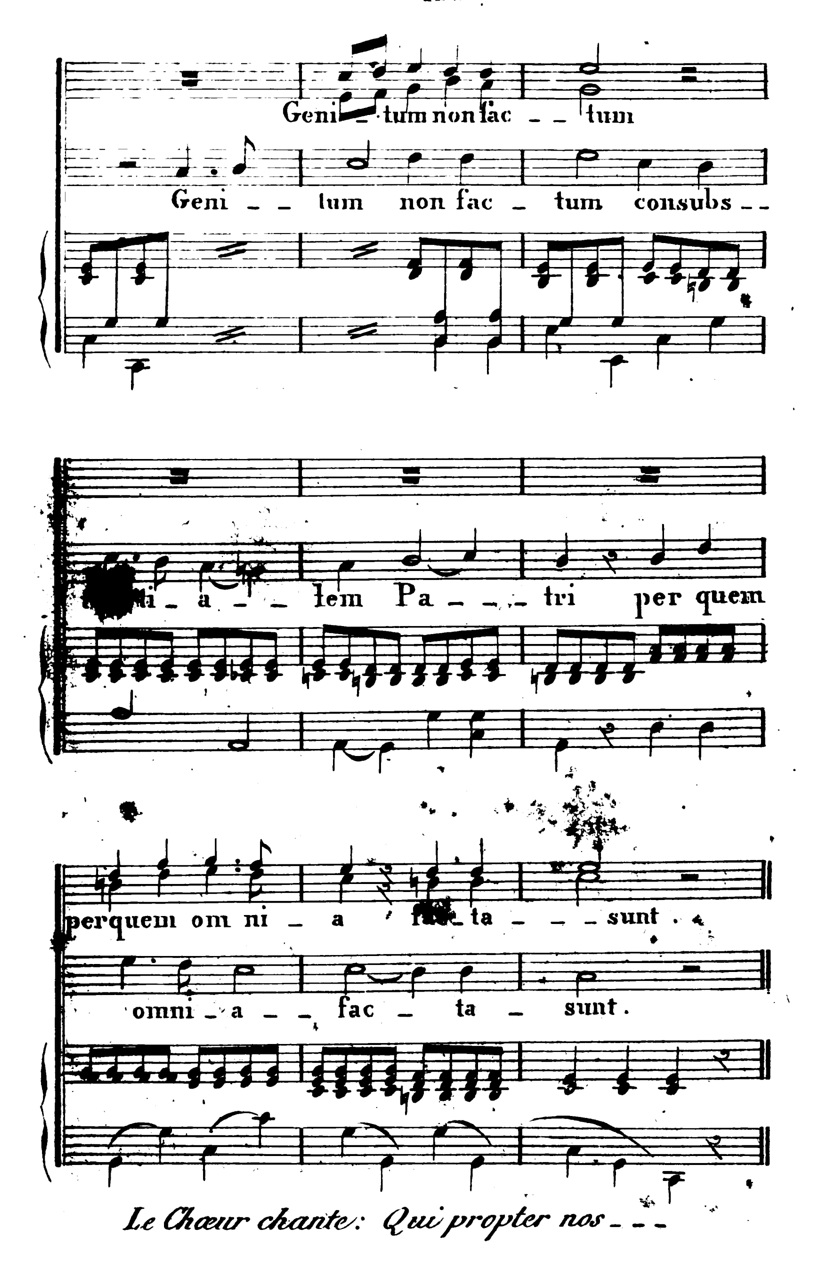
Credo.
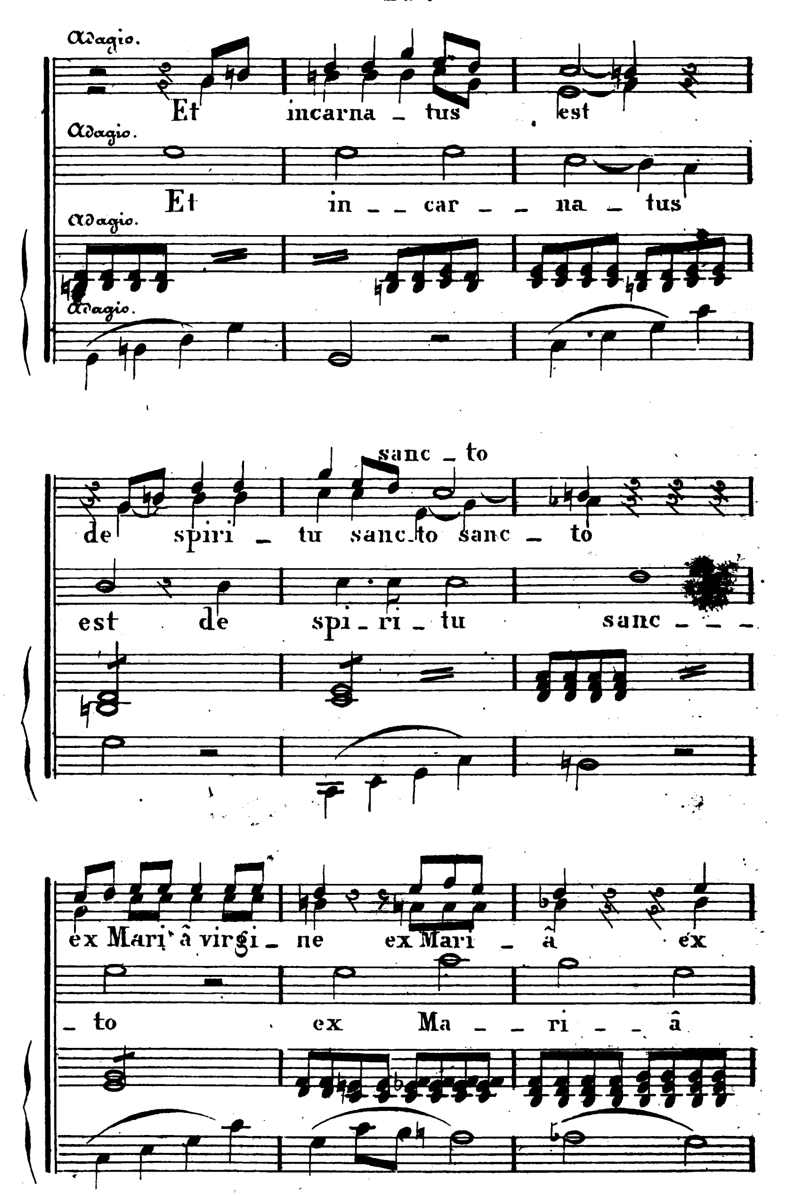





Pa _ trem
fac _ torem
ten _ tem
fac _ to _ rem
Cœ _ _ li
et
Cœli et ter _ _ rœ
vi _ si
ter _ _ _ _ _ _ _ _ _ rœ
visi _ bi
li
bi _ li _ um
omni _ _ um
et
in
um
omni _ _ um
et
in

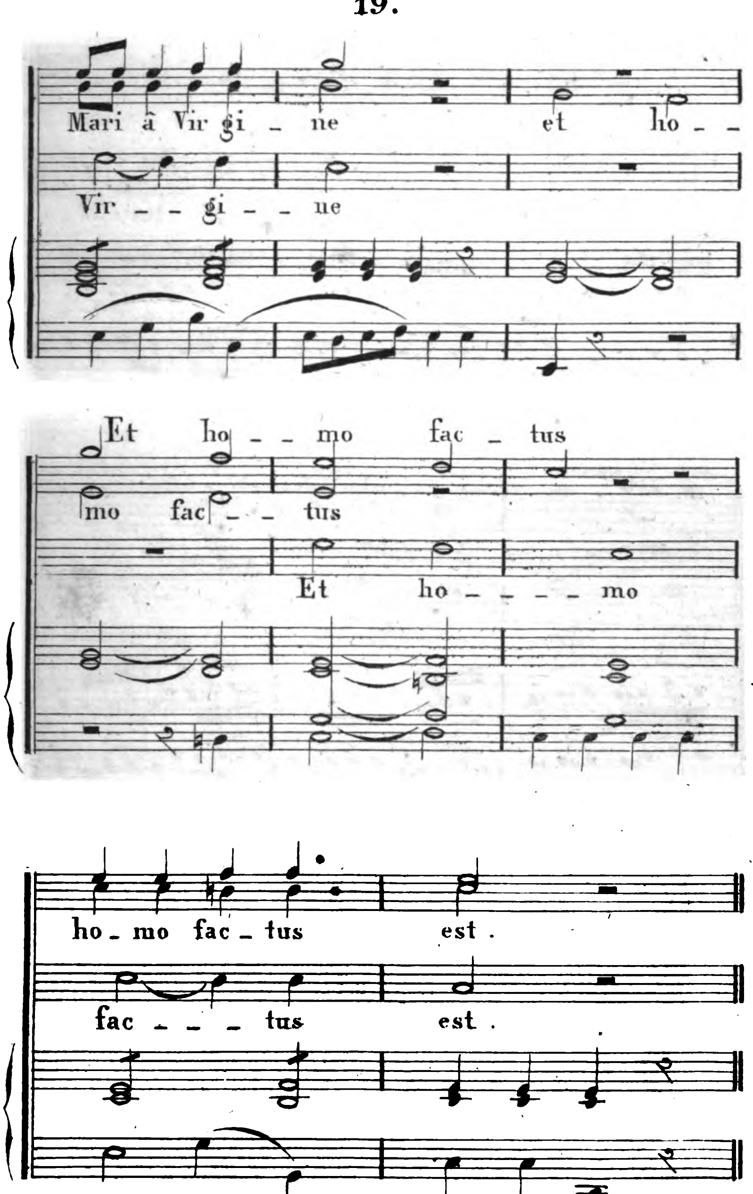

vi _ _ _ si _ _ _ _ bi _ _ _ li _ _ _ um
vi _ _ _ _ si _ _ _ _ bi _ _ _ li _ _ _ _ _ um
Le Chœur chante : Et in unum _ _ _
Et ex Pa _ tre ex Pa _ tre
et ex pa _ tre natum
Et ex Pa _ _ tre na _ _ tum
an _ té omni _ _ a sœ cu _ _ _ la
anté omni _ a _ sœcu _ _ la
an _ té omni _ a sœ cu _ la
Le Chœur chante : Deum de Deo _ _ _
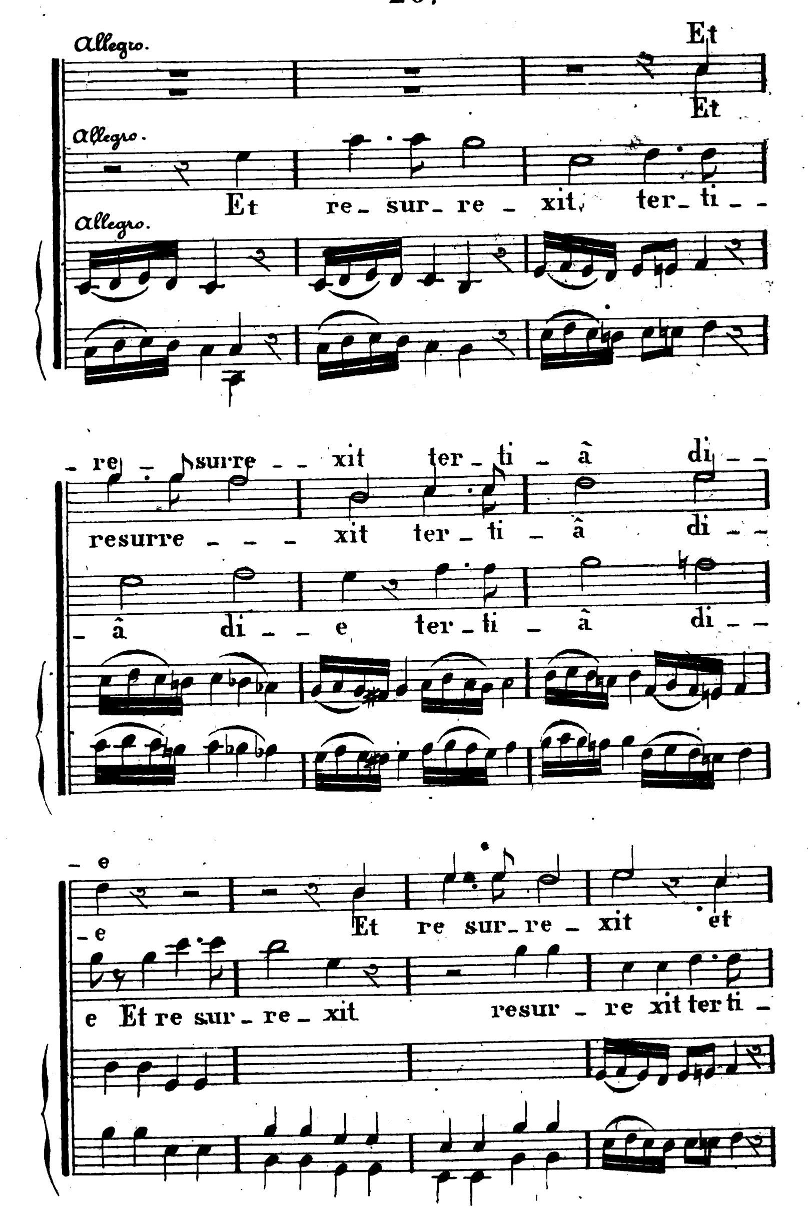


Le Chœur chante: Qui propter nos - - -
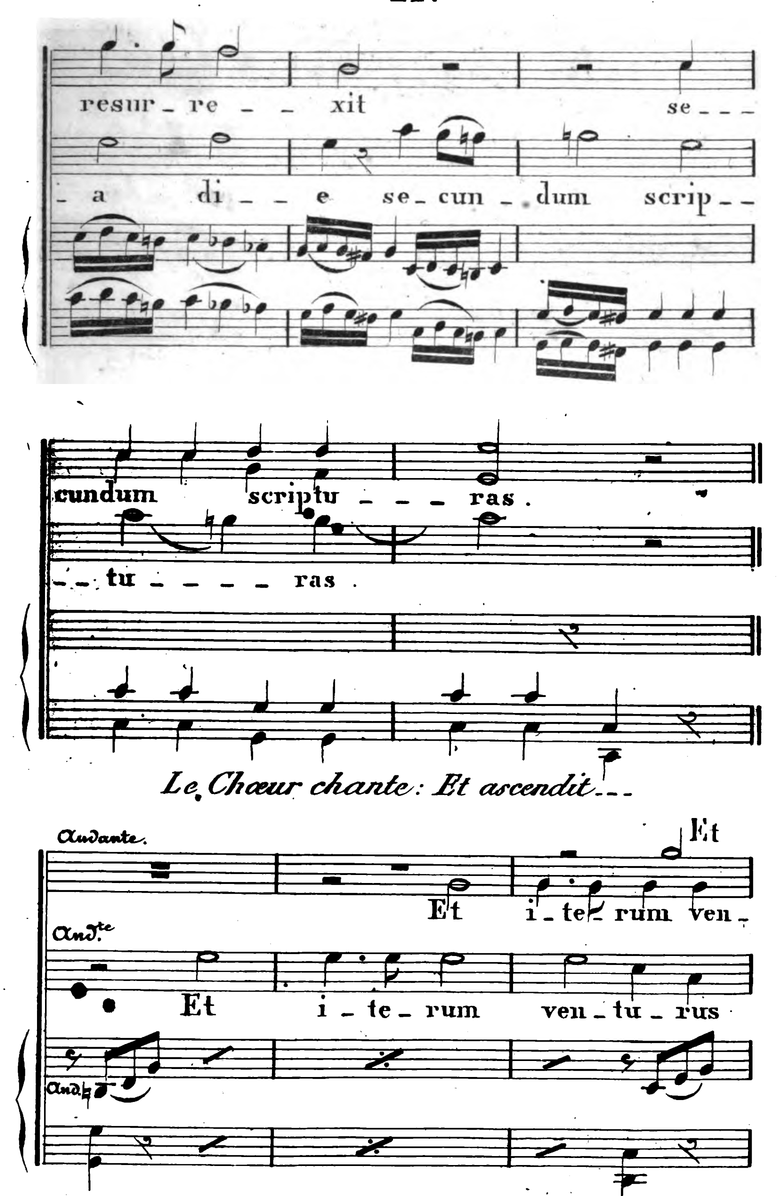
18.
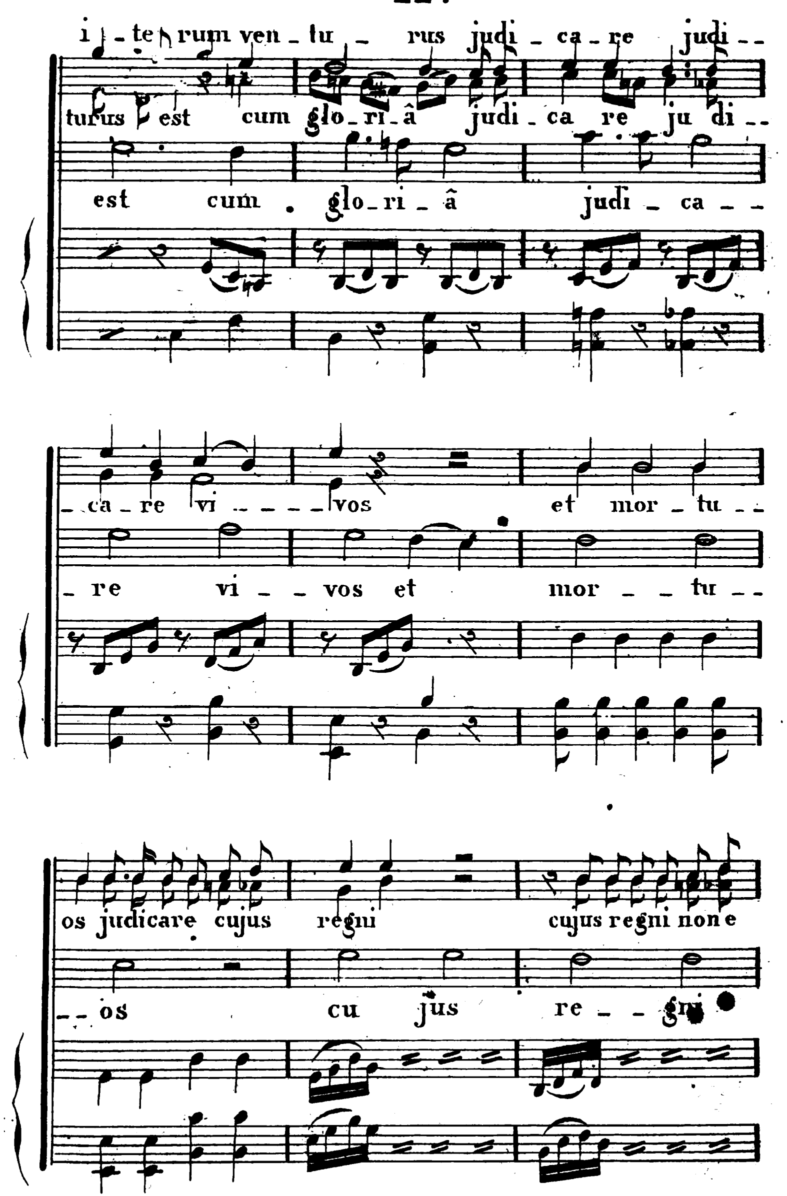

Adagio.
Et incarna _ tus est
Adagio.
Et in _ _ car _ _ na _ tus
Adagio.
Adagio.
sanc _ to
de spiri _ tu sanc_to sanc _ to
est de spi _ ri _ tu sanc _ _ _
ex Mari' â virgi _ ne ex Mari _ â ex
_ to ex Ma _ _ ri _ _ â
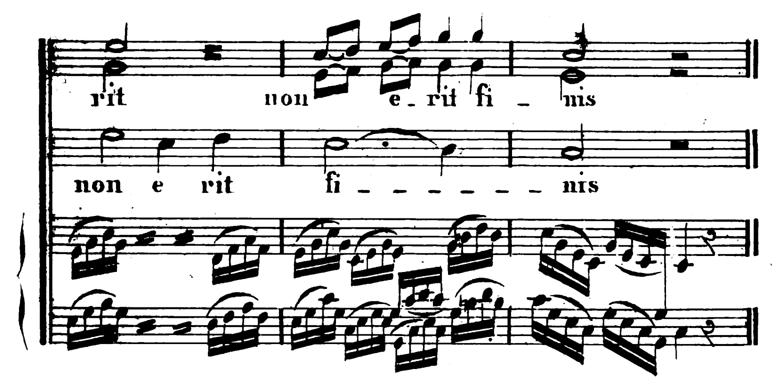


Le Chœur chante : Crucifixus---


Allegro.
Et
Allegro.
Et
Et re_ sur_ re _ xit, ter_ ti _ _
Allegro.
_ re _ surre _ _ xit ter _ ti _ â di _ _
resurre _ _ _ xit ter _ ti _ â di _ _
_ â di _ _ e ter _ ti _ â di _ _
_ e
Et re sur_ re _ xit et
_ e
e Et re sur _ re _ xit resur _ re xit ter ti _
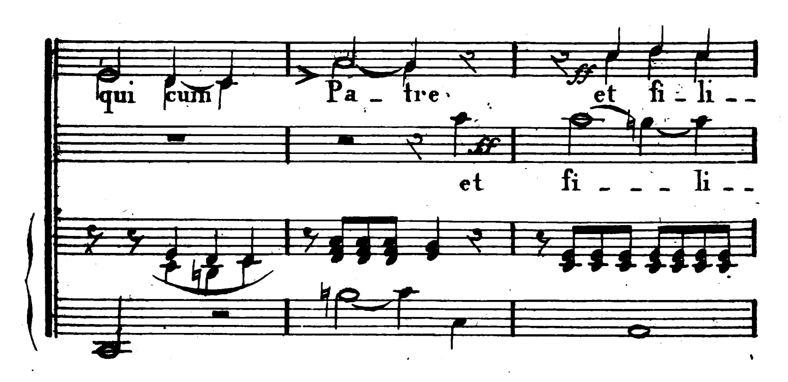

resur _ re _ _ xit se _ _ _
_ a di _ _ e se _ cun _ dum scrip _ _
cundum scriptu _ _ _ ras .
_ _ tu _ _ _ _ ras .
Le Chœur chante: Et ascendit _ _ _
Andante.
Et i _ te _ rum ven _
Et
And.te
Et i _ te _ rum ven _ tu _ rus
And.te
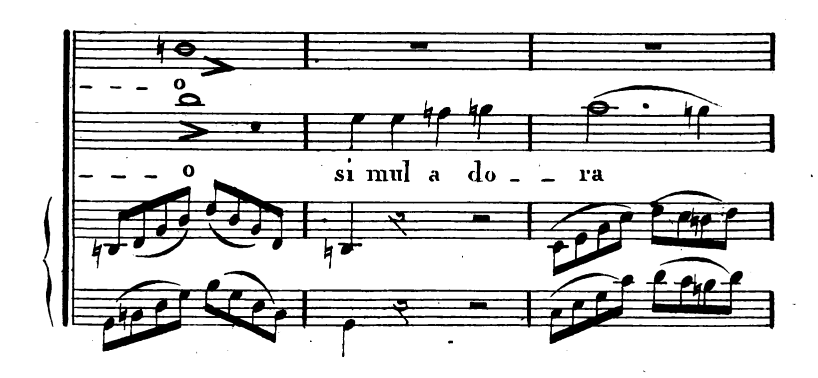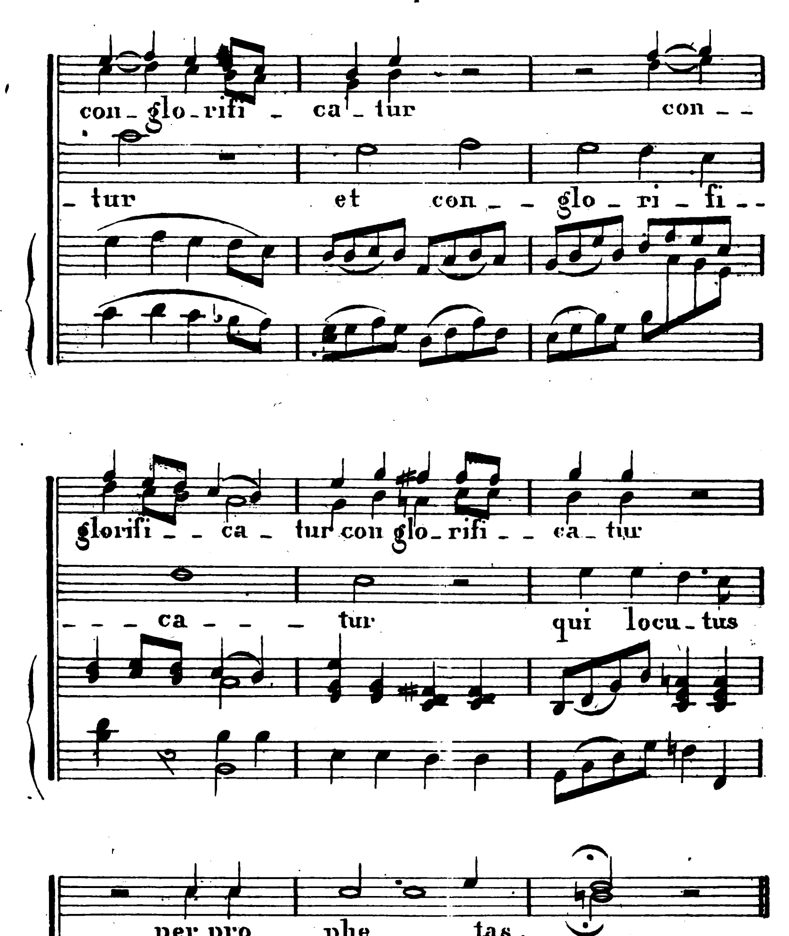


i - te rum ven - tu - rus judi - ca - re judi --
turus est cum glo - ri - â judi - ca re ju di --
est cum glo - ri - â judi - ca --
-- ca - re vi ------ vos et mor - tu --
- re vi -- vos et mor -- tu --
os judicare cujus regni cujus regni non e
-- os cu jus re -- gni
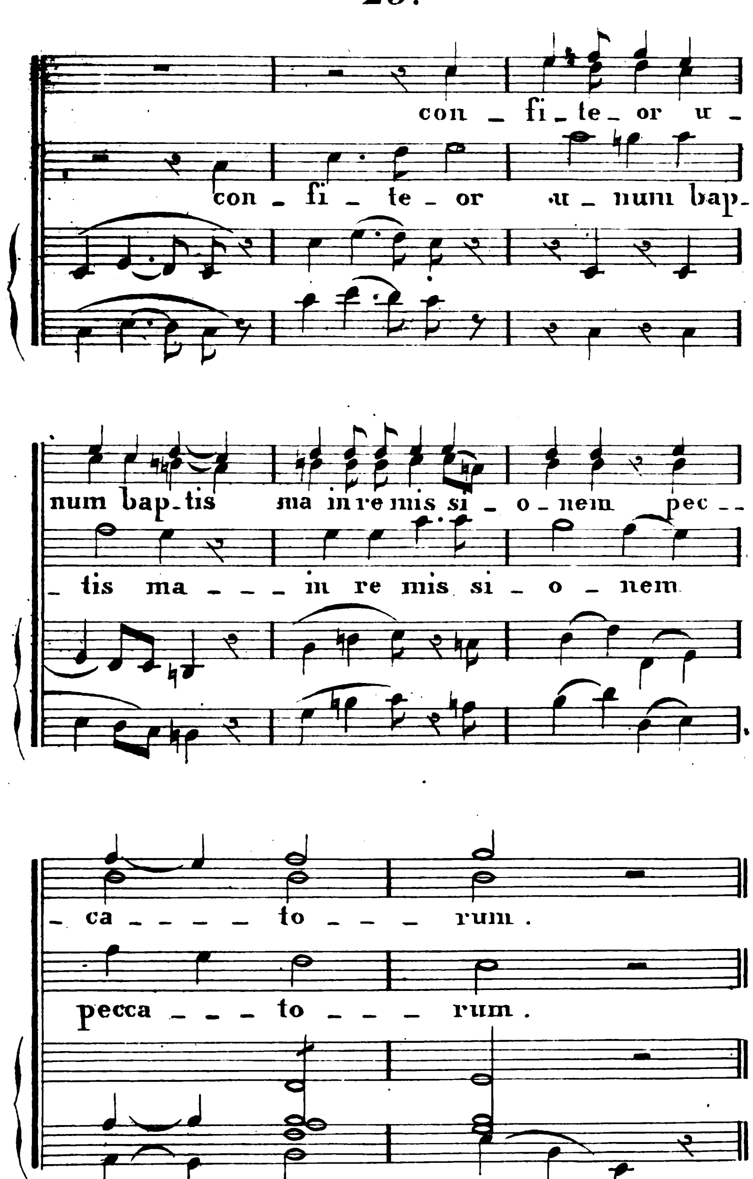


Le Chœur chante: Et in spiritum ---
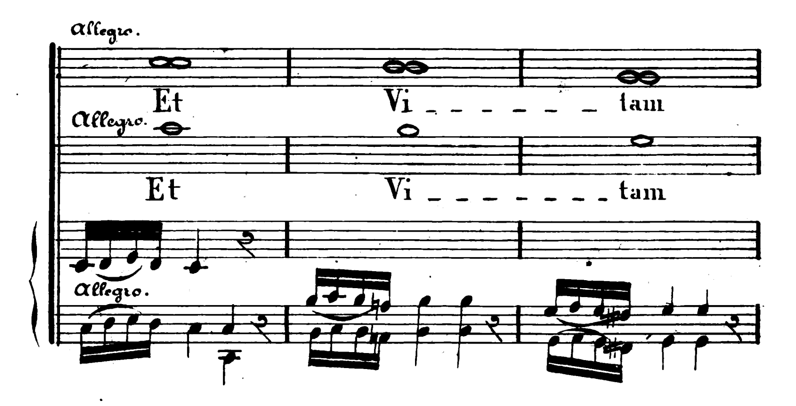






Le chœur chante : Et unam sanctam ...



Le Chœur chante : Ex expecto ...



Ven - - - - - - - tu - - - - - ri

Ven - - - - - - tu - - - - - - ri

Ritard...

ff

Soe - - - - cu - - - - - li

Ritard...
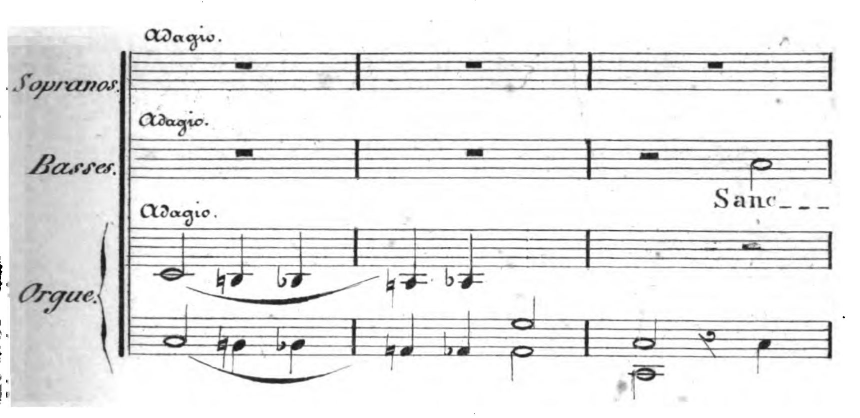
ff

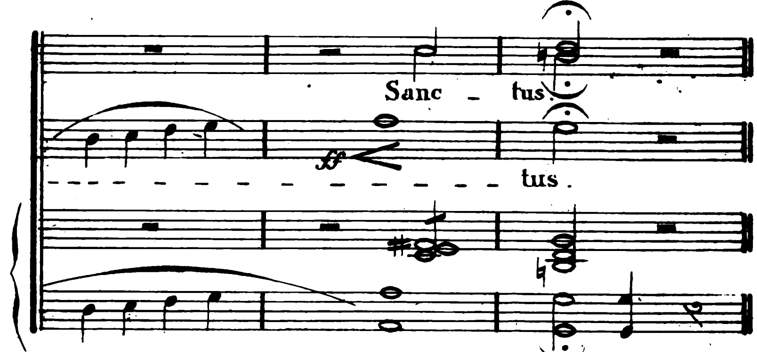
Soe - - - - cu - - - - - - li

Ritard...
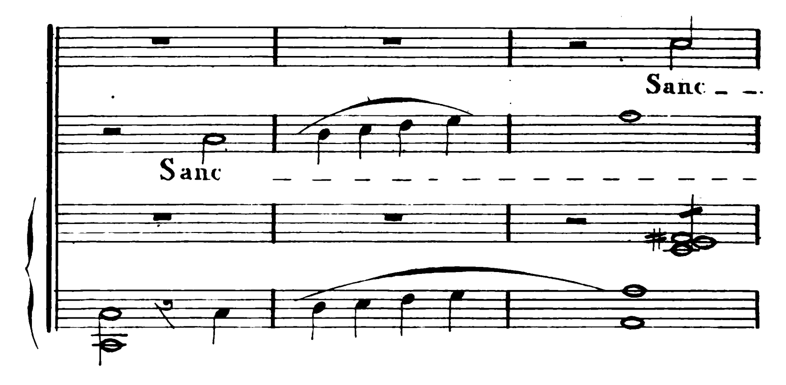
Le Chœur chante: Amen...
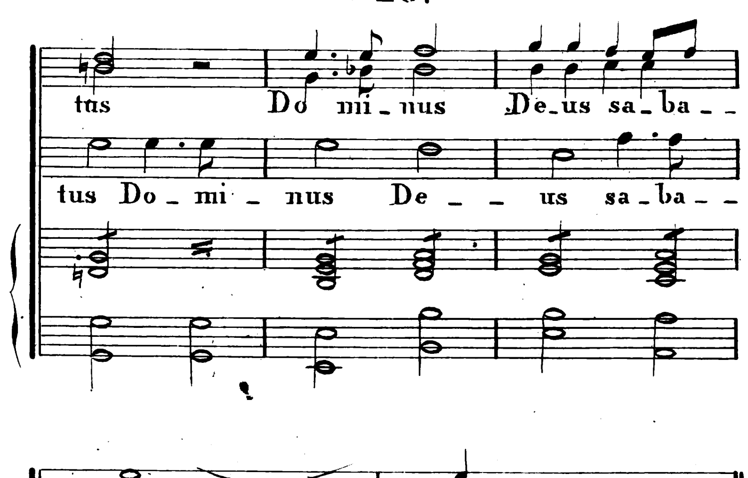
Sanctus.
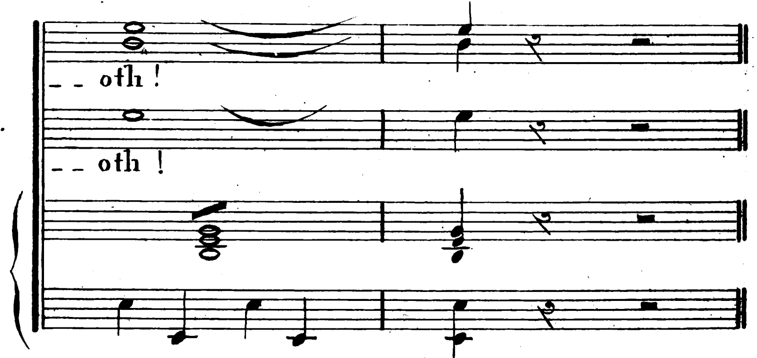




Le Chœur répond : Sanctus---
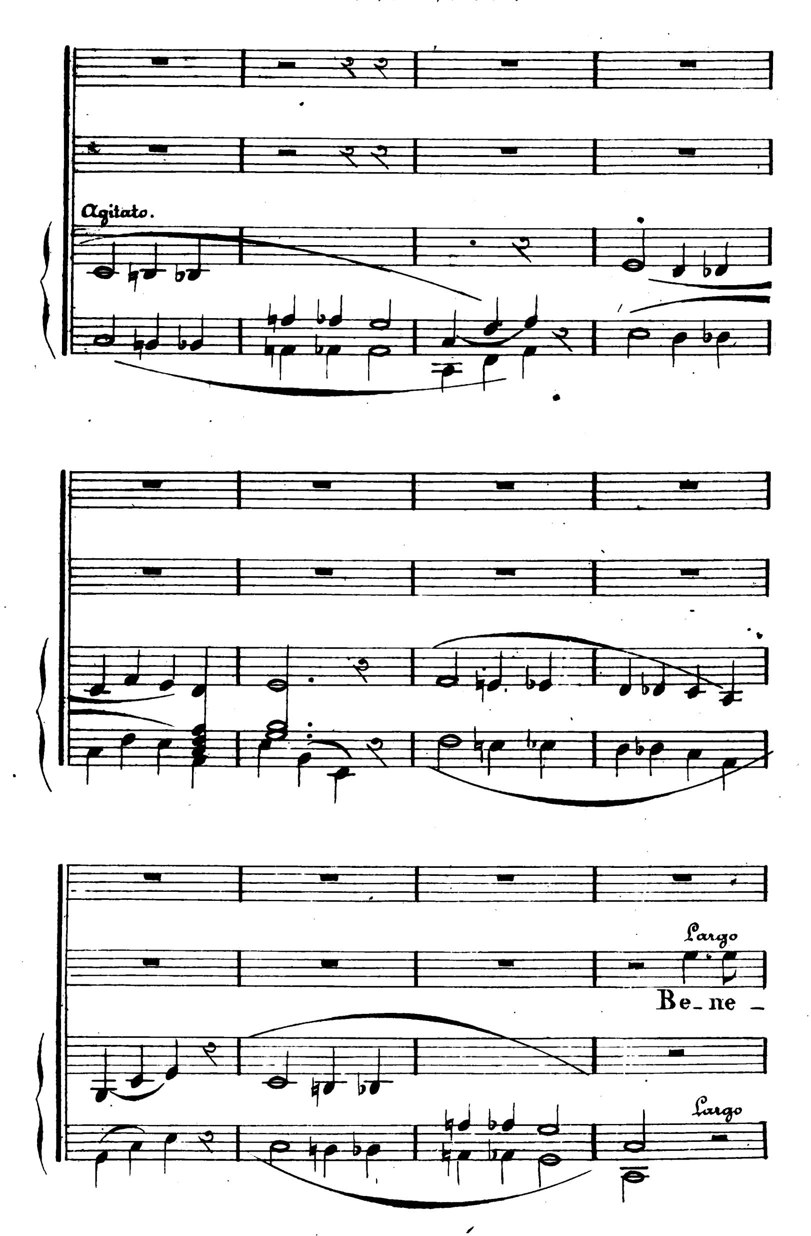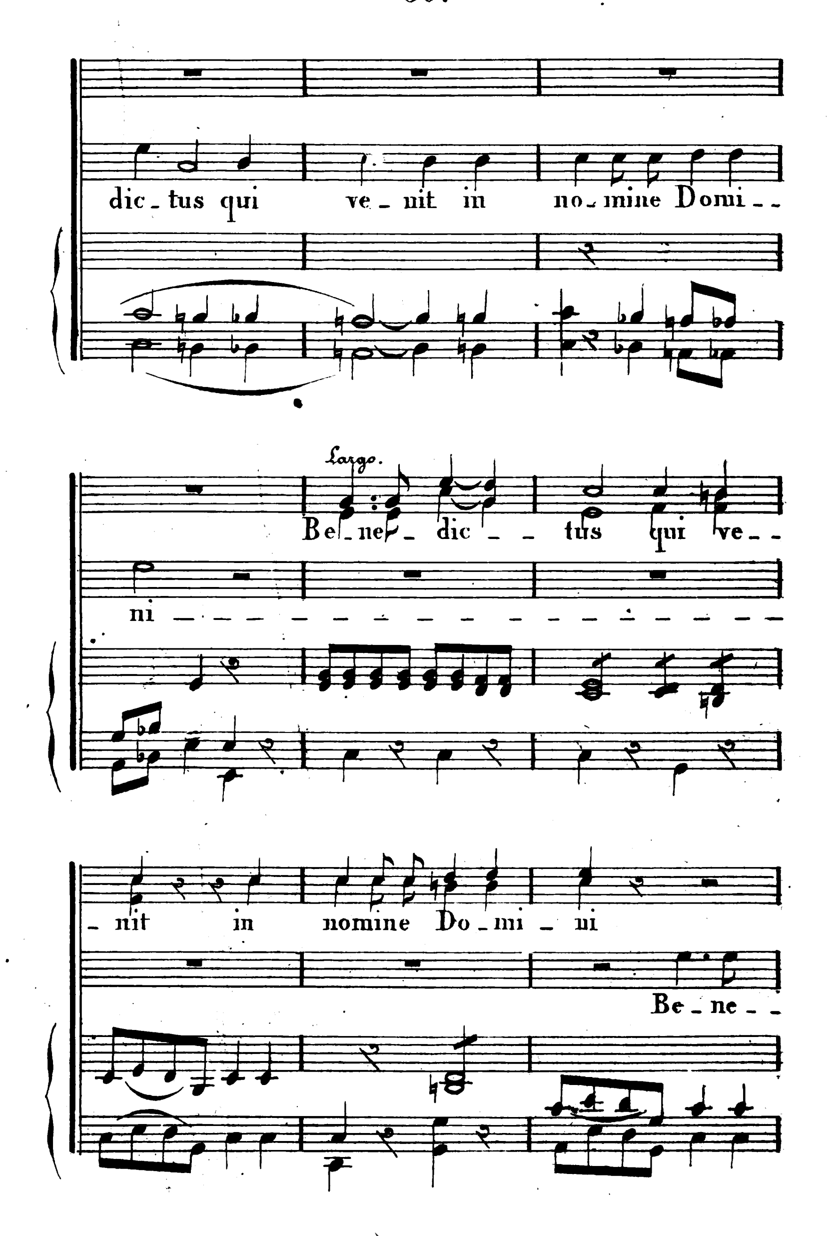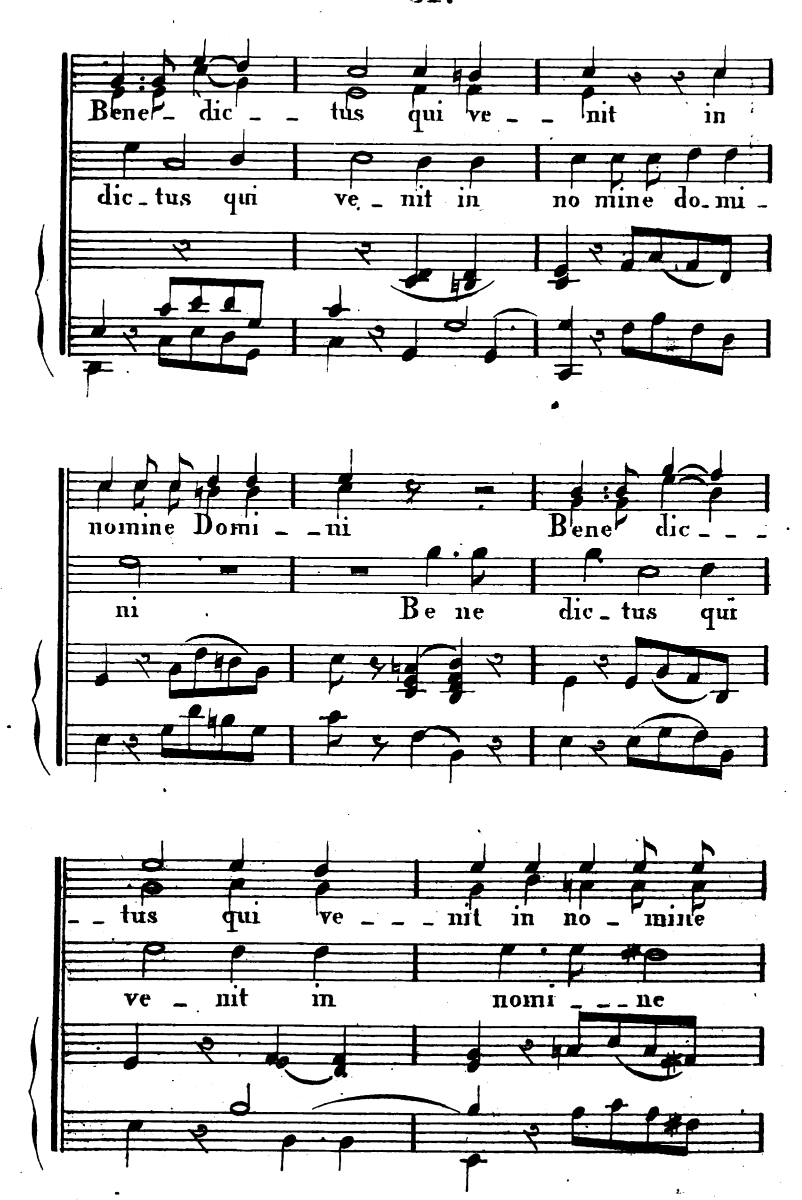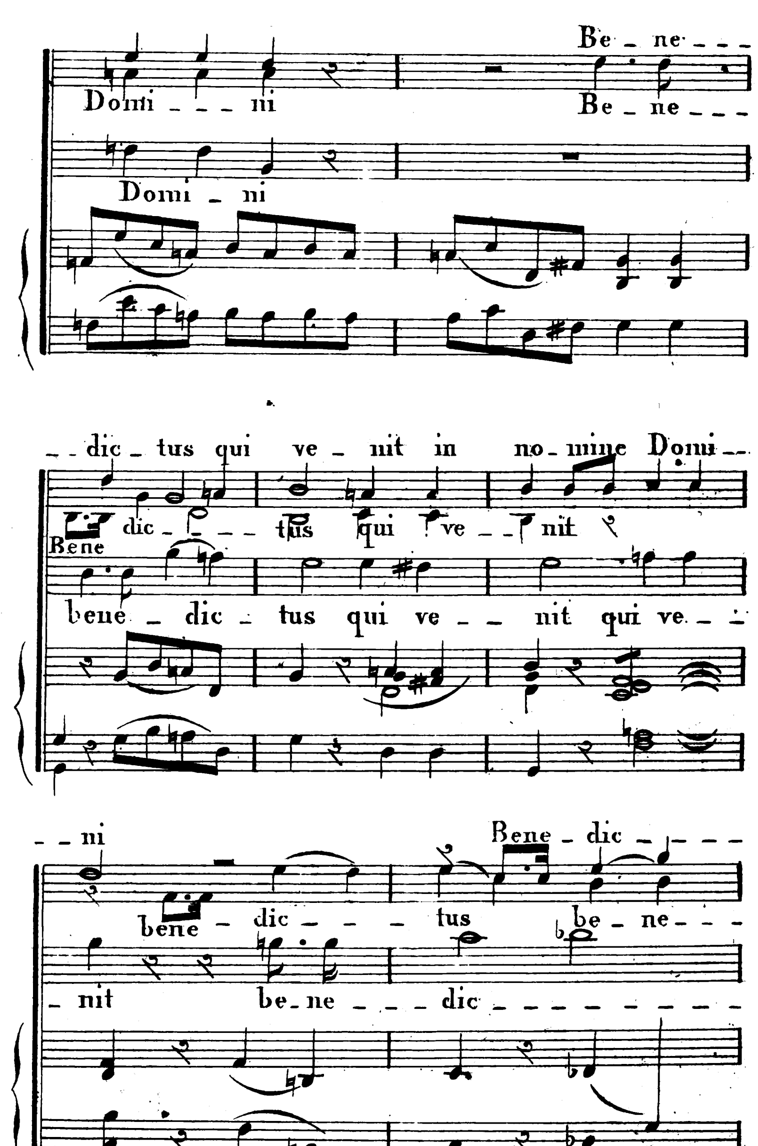






Le Chœur chante : Pleni sunt...
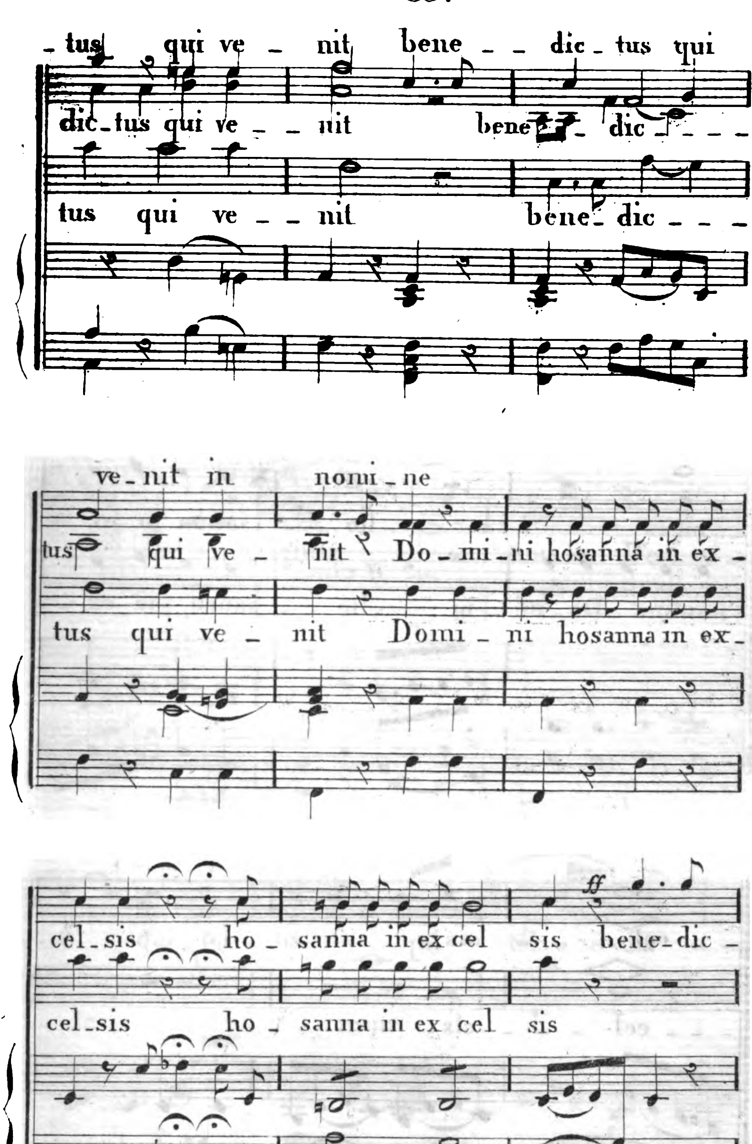
Elévation.
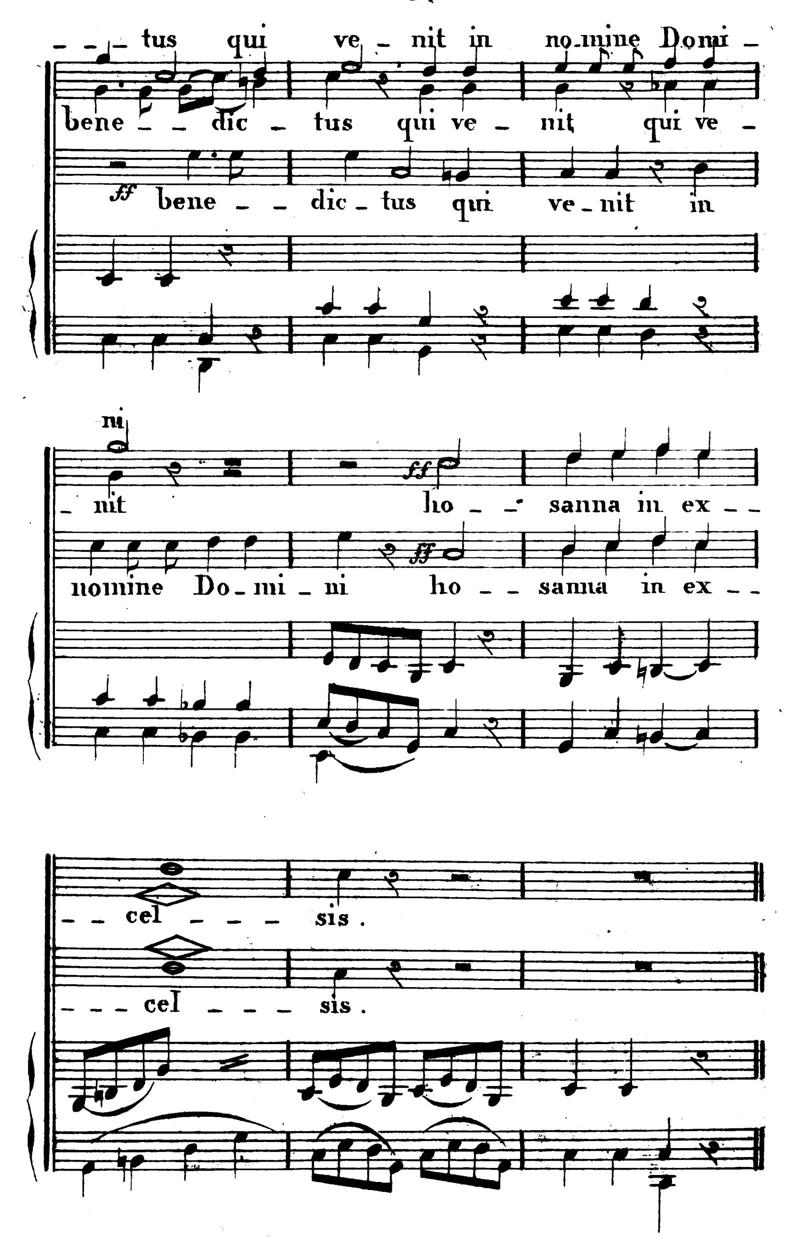



dic_tus qui ve_nit in no_mine Domi__
Largo.
Be_ne_dic__tus qui ve__
ni
_nit in nomine Do_mi_ni
Be_ne__
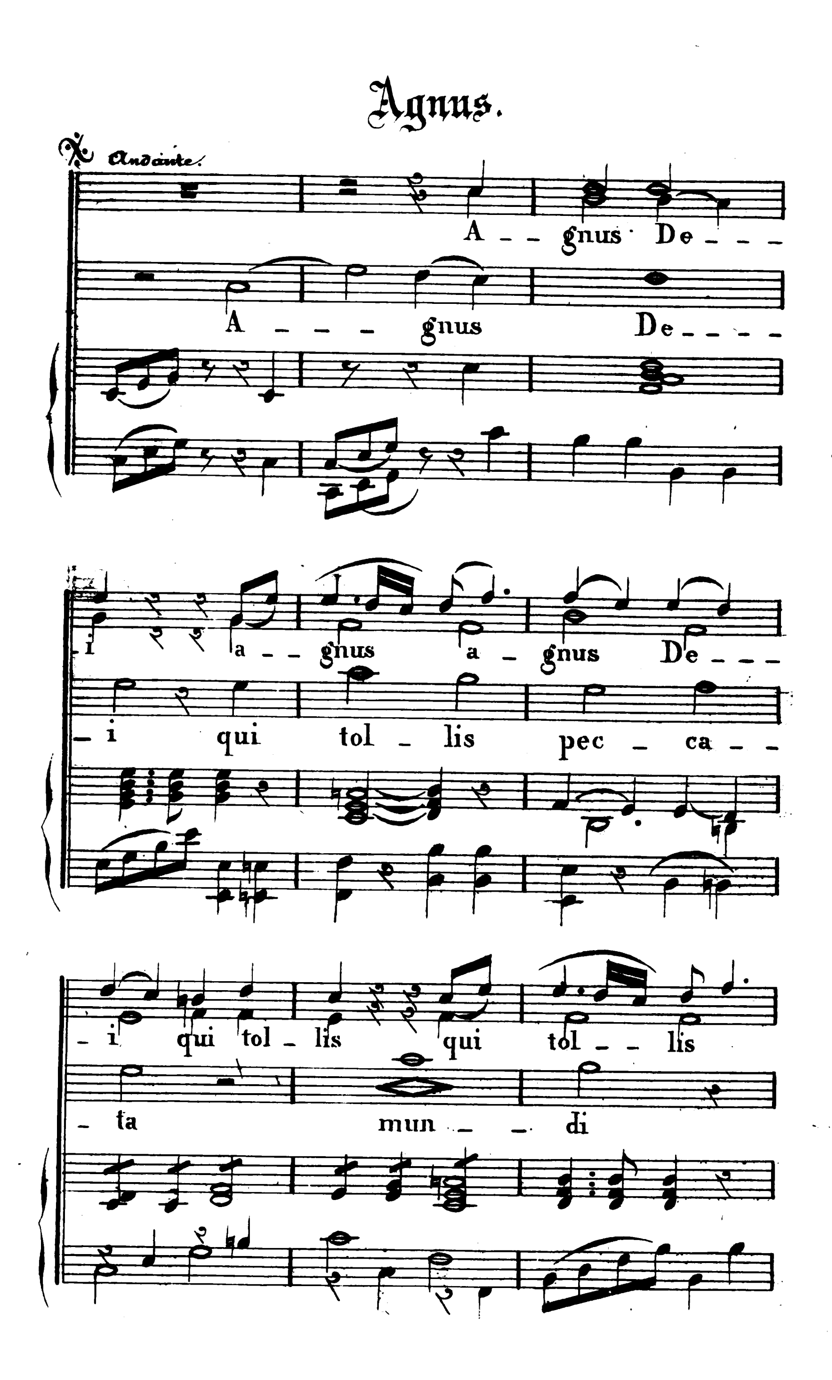

Bene - dic - - tus qui ve - - nit in
dic _ tus qui ve _ nit in no mine do _ mi _
nomine Domi - - ni Bene dic - - -
ni Be ne dic _ tus qui
- - tus qui ve - - - nit in no - mine
ve _ nit in nomi _ _ _ ne
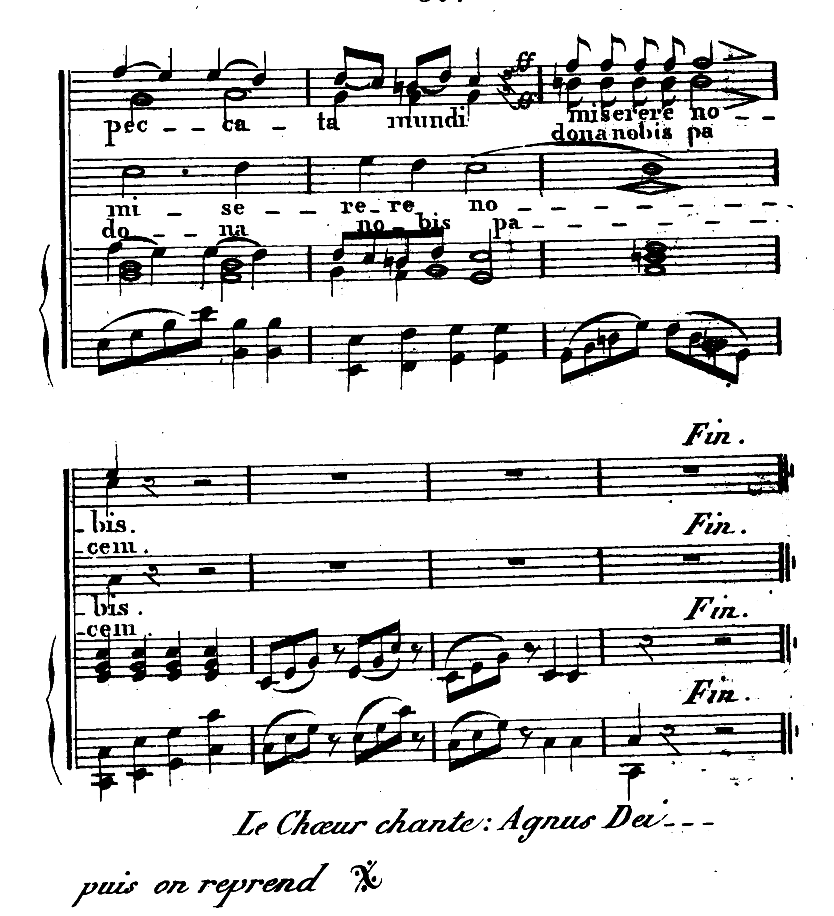

Be _ ne _ _ _
Domi _ _ _ ni
Be _ ne _ _ _
Domi _ ni
_ _ dic _ tus qui ve _ nit in no _ mine Domi _ _
Bene dic _ _ _ tus qui ve _ _ nit
bene _ dic _ tus qui ve _ _ nit qui ve _ _
_ _ ni
Bene _ dic _ _ _ _
bene _ dic _ _ _ tus be _ ne _ _ _
_ nit be _ ne _ _ _ dic _ _ _ _ _ _ _ _ _


tus qui ve _ nit bene _ _ dic _ tus qui
dic _ tus qui ve _ _ nit bene _ dic _ _ _
tus qui ve _ _ nit bene _ dic _ _ _
ve _ nit in nomi _ ne
tus qui ve _ nit Do _ mi _ ni hosanna in ex _
tus qui ve _ nit Domi _ ni hosanna in ex _
cel _ sis ho _ sanna in ex cel sis bene _ dic _
cel _ sis ho _ sanna in ex cel sis


– – – tus qui ve – nit in nomine Domi –
bene – – dic – tus qui ve – nit qui ve –
ff bene – – dic – tus qui ve – nit in
ni
– nit ho – – sanna in ex – –
nomine Do – mi – ni ho – – sanna in ex – –
– – cel – – – – sis.
– – – cel – – – – sis.

Agnus.


Andante.
A _ _ gnus De _ _ _
A _ _ _ _ gnus De _ _ _ _
_ i a _ _ gnus a _ gnus De _ _ _
_ i qui tol _ lis pec _ ca _ _
_ i qui tol _ lis qui tol _ _ lis
_ ta mun _ _ di



Le Chœur chante: Agnus Dei - - -

puis on reprend 𝄋

TABLE

DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS CE VOLUME.

LIVRE II.

LIVRE III.

LIVRE IV.

LIVRE V.

LIVRE VI.

FIN DE LA TABLE.

ERRATA.

Page 33, avant-dernière ligne, au lieu de *se truove*, lisez : *se rencontre.*

Page 54, sixième et dernière portée, seconde mesure, au lieu de *si blanche*, surmontée du chiffre 5, lisez : *sol blanche*, avec le chiffre 6.

Page 57, sixième et dernière portée, troisième mesure, au lieu de *re blanche*, avec le chiffre 5 diézé, lisez : *re blanche*, avec le chiffre 7 diézé.

DANS LA MESSE.

Page 6, à la première mesure de l'accompagnement, à la troisième ligne (main droite), la dernière note est *si*, lisez : *sol*, avec deux barres au-dessus.

Page 14, le chœur chante *cum sancto spiritu...* Ces paroles doivent être avant *amen*, au haut de la page.

DANS LE CORPS DE L'OUVRAGE.

Page 24, à la première portée, troisième mesure, au lieu de *mi*, note inférieure, lisez : *la*.

Page 80, à la troisième portée, au lieu de *si, mi, la, re,* notes fondamentales, lisez : *mi, la, re, sol.*

Page 85, à l'avant-dernière portée, dernière mesure, au de *si*, note inférieure, lisez : *sol.*
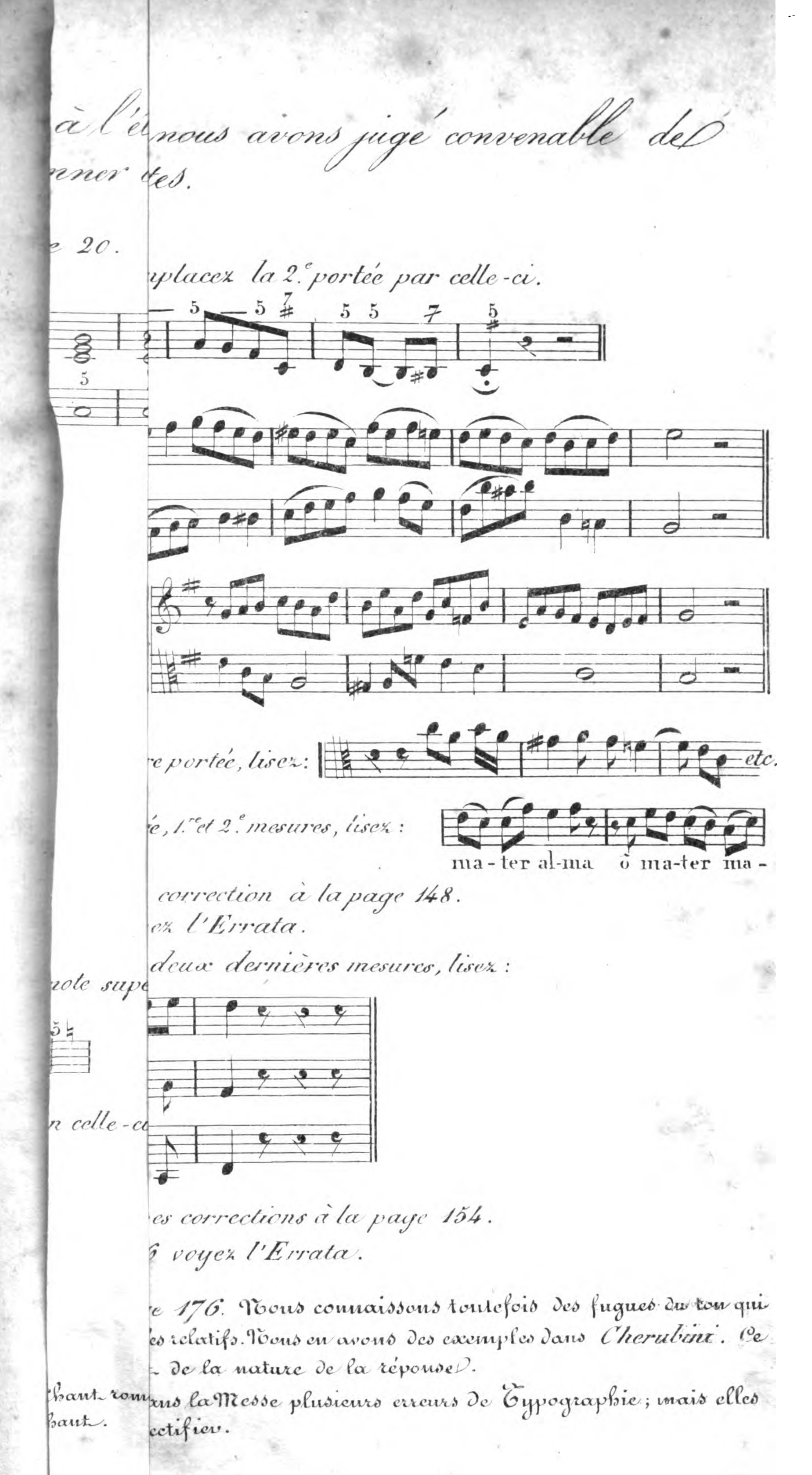
Page 97, à la dernière portée, remplacez les notes, *ut, sol* par celle-ci : *la* 5, et les notes *sol, sol* par celle-ci : *si* 6.

Page 98, à la première portée, remplacez les notes de la seconde mesure par celles-ci : *fa, fa, la.*

Page 101, à la dernière portée, supprimez les deux notes *sol, sol* qui se trouvent au-dessus de la pédale, et mettez *re, mi* à la portée supérieure.

Page 150, à la troisième portée, au lieu de la *clef de fa,* lisez : la *clef de sol.*

Page 156, à la troisième portée, première mesure, au lieu de *mi, re,* lisez : *mi blanche ;* ainsi qu'à la mesure suivante, portée inférieure.



à l'é nous avons jugé convenable de
nner tes.

e 20.

placez la 2.e portée par celle-ci.

e portée, lisez: etc.

é, 1.re et 2.e mesures, lisez:

ma-ter al-ma ô ma-ter ma-

correction à la page 148.

ez l'Errata.

note supe deux dernières mesures, lisez:

n celle-c

es corrections à la page 154.

6 voyez l'Errata.

e 176. Nous connaissons toutefois des fugues du ton qui
es relatifs. Nous en avons des exemples dans *Cherubini*. Ce
de la nature de la réponse.

chant rom ans la Messe plusieurs erreurs de Typographie; mais elles
haut. ectifier.


Digitized by Google


UNIVERSITY OF CALIFORNIA-DAVIS
3 1175 01311 8479



